شيطان المسرح

مولوي

« كتاب نقدي عن المسرح في العالم »



علي مولا

تأليف

رياض عصمت

دمشق ــ اوتوستراد المزة
هاتف ٢٤٤١٢٦ ــ ٢٤٣٩٥١
تلكس ٤١٢٠٥٠
ص. ب: ١٦٠٣٥
العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

ريع الدار مخصص

لصالح مدارس ابناء الشهداء في القطر العربي السوري

شيطان المسرح

مولوي

« كتاب نقدي عن المسرح في العالم »

الطبعة الأولى
١٩٨٧

رياض عصمت

شيطان المسرح

مولوي

« كتاب نقدي عن المسرح في العالم »

الاهـــداء

إلى الصديق رياض نعسان آغا ،
الذي عاشر شياطين الفنون والآداب جميعاً .

مع محبتي

رياض عصمت

كلمة ونصف

شيطان المسرح شيطان ظريف : إنه يمنحك متعة لا حدود لها دون أن تنالك اللعنة . ولكن ، من يدري ؟ ربما له لعنته الخفية أيضاً .

منذ أن بعت روحي لهذا الشيطان في عام ١٩٦٧ ــ وأنا بكامل قواي العقلية ، أو هكذا خيل إليّ ــ صرت ممسوساً بعشق وإدمان للمسرح ، يتحدى التعب وضيق ذات اليد ، كما يتحدى العقبات والمثبطات . وكلما انتابني يأس ، أو راودني إحباط ، تردد في خيالي صدى تصفيق الجمهور وأنا أحييه ممثلاً في عرض رفيق الصبان « جعجعة بلا طحن » ، أو مخرجاً في « أنتيغون » اللاييك ، أو مؤلفاً في « لعبة الحب والثورة » . ويبدو أن شيطان المسرح كان أقوى من باقي شياطين الإلهام التي تعشش في جنبات بيتنا ، فقد طرد من حياتي شيطان الرسم الذي كنت أمارسه بشغف وإتقان مع باقي أفراد أسرتي ، واحتل بالتدريج بعد صراع طويل محل شيطان الأدب ، منجباً

شياطين صغيرة تستأثر بما بقي لديّ من اهتمام أو وقت في اشغالي بالدراما المرئية ـــ وأعني السينما والتلفزيون .

منذ الطفولة المبكرة ، أحاطتني أسرتي بما أسرني فيما بعد من مغريات الفنون : أبي بألوانه ورسومه الكلاسيكية ، وبعوده ذي الألحان الشجية ، وعمي مدحت بسيل مجلاته وكتبه الذي لا ينقطع ، فأنبش في حزمها المتراصة تحت سريره العريض كما تنبش الفئران ، وعمتي عفة بقصصها الغنية عن ذكريات شبابها الحافلة بالإثارة كالأحلام ، وعمي نجدت بعزفه الشاعري الرائع على الكمان ، وعمتي نعمة بحكاياتها الخرافية وطيبتها التي لم أر لها مثيلاً ، وأخيراً وليس آخراً أمي بتذوقها الرفيع للألوان والأناقة والأثاث وأشغال الصوف . كل هذا ، فيما أظن ، ساهم في تكويني الفني ، ومهد السبيل أمام شيطان المسرح لأن يستقر في روحي . ومنذ ١٩٦٧ وأنا أركض لاهثاً في الشرق والغرب وراء إبداع المسرح الأصيل ، أبحث كالسندباد في الغربة عن وطن،بعد أن صير الخصوم العقيمون الوطن منفى . وكان عمري قد صار ٣٤ عاماً حين سافرت إلى بريطانيا لأتعلم فيها فن الايماء ، وتدريب الممثل ، وأصقل خبرتي في الاخراج بدراسة أكاديمية طيلة عامين . كنت قد

خلفت ورائي ١٥ كتاباً ، ورصيداً غالياً من السمعة الأدبية والنقدية ، وعملاً محترماً لائقاً في التلفزيون ، ومع ذلك قاد شيطان المسرح خطاي إلى تلك المغامرة . كسبت الكثير ، وخسرت الكثير بالمقابل . خضت معارك حامية ولأزال تكريساً لقيم الفن الحقيقي : التمثيل الصادق المعبر ، والإخراج المبدع دون خيانة روح النص . ازداد أعدائي في الوسط الفني ، وتكاثر جمهوري عبر شاشة التلفزيون ، التي لعبت دوراً في نشر اسمي كناقد مسرحي ، وفي الدعاية لكتبي الأدبية من قصص ونقد ، وأخيراً في تقديمي كمخرج تلفزيوني في «الفنان والحب» . ولكن لعل أفضل ما فعلته هو عملي كمدرب للتمثيل مع عديد من الطلاب ، سواء في المعهد العالي للفنون المسرحية ، أم في دورات لصالح الشبيبة ، أم لفرقة المسرح العمالي ، أم لمنشطي الطلائع ، أم لطلبة الجامعة .

إن كتاب «شيطان المسرح» عبارة عن رحلة في الزمان والمكان ، عبر خمس عشرة سنة أو ما يزيد ، سجلت فيها مشاهداتي لفنون عدة أم في مجال المسرح . ولعل هذه الرحلة النقدية تمتع القارىء

وتفيـده ، بشكـل قريب مما أمتعتنـي وأفادتنـي . إن فيها خلاصة مشاهداتي وانطباعاتي ومصادري الثقافية في ميدان المسرح .

رياض عصمت

القسم الأول

جولات في مسارح الأمم

المســرح البولونــي

ليس جديداً أن نقول : إن المسرح البولوني الحديث يكاد يتصدر مسارح أوربة الشرقية اليوم ، فهو يمثل مختلف الاتجاهات المسرحية ، ويتميز بالأصالة والتجريب . ولعل من المدهش والغريب أن هذا المسرح يحظى بهذا الشأن وهذه المكانة ولم يمر بعد عليه إلّا حوالي أربعين سنة . خلال الحرب العالميـة الثانيـة ــ كما هو معروف ــ كانت بولونيا واقعة تحت ضغط حجري الرحـى ، وكانت مرتكزاً للعمليات العسكرية المحتدمة بين الألمان والسوفييت . وقد أدى هذا بالطبع إلى ترك معالم مرعبة من الدمار على أرضها ، وبالجملة تهدمت معظم دور المسارح في بولونيا بشكل عام ، وفي وارسو بشكل خاص ، واحترقت مكتباتها وأرشيفها ، وكان من بين القتلى (٣٢٠) فناناً من فناني المسرح ، بينهم عدد من كبار الممثلين .

رغم ذلك استطاع الشعب البولوني بعد التحرير إعادة بناء

آثاره وفنونه ومسارحه ، مثلما كانت ، أو ربما أفضل مما كانت . والحقيقة أن النشاط المسرحي لم يتوقف خلال فترة الاحتلال ، وخارج المناطق التي يحتلها النازيون . بل إن بعض العروض المسرحية قدمت فعلاً في أقسى الظروف الممكنة ، تحت قصف نيران المدفعية الألمانية ، وفي قاعات باردة في الشتاء ، وغالباً دون إضاءة تذكر ، وذلك خلال انتفاضة وارسو .

عقب التحرير مباشرة كانت فرقة الجيش أول من بادر لإحياء المسرح وتقديم العروض . وهكذا نفضت مدينتا « هيلم » و« لوبلن » عام ١٩٤٤ غبار الحرب عن الجوهر الحضاري لبولونيا ، وقدمتا أولى العروض . حتى « وارسو » ــ التي دمر قسم كبير منها ــ شهدت في ذلك الوقت عروضاً مسرحية في الأحياء القليلة السليمة .

وما أن انتهى عام ١٩٤٥ حتى كان ثمانية عشر مسرحاً قد فتحت أبوابها ، خصوصاً في « كراكوف » و« لودز » ، اللتين تعرضتا لخسائر أقل من جراء الحرب . وما لبث عدد المسارح في وارسو أن فاق عدد دور السينما بعد عام واحد من التحرير . وإذا تساءلنا عن السبب الحقيقي الكامن وراء نهضة المسرح البولوني

الحديث رغم كل هذه الظروف الصعبة ، ومن ثم وقوفه على ساقين قويتين ، فنحن مضطرون لأن نعود بأذهاننا إلى تاريخه القديم المتأصل ، والمتشابه مع تاريخ المسارح الأوربية الأخرى . كان للمسرح البولوني تاريخ عريق ، ونهضته المسرحية القديمة بدأت مع اسم عالم كبير من أعلامه هو بوغسوافكي ، الذي عاش بين عامي ١٧٥٧ و١٨٢٩ . في ذلك العهد استطاع المسرح البولوني لأول مرة أن يردم الهوة بين مسرح القصور والنبلاء وبين عامة الشعب . كما أصبح له طابعه المتميز أدبياً وفنياً ، وظهرت أسماء رواده الأوائل في عصر النهضة مثل : مكيوواي ري ، ويان كوهانوفسكي .

ولكن لنعد إلى موضوعنا الأساسي ، وهو نهضة المسرح البولوني الحديث . هذه النهضة ما كان لها أن تتحقق لولا وجود عدد من الرواد الأوائل في سنوات ما بعد الحرب . لعل أبرز هؤلاء الرواد من المخرجين المسرحيين المتميزين ليون شيلر الذي عاش بين ١٨٨٧ و١٩٥٤ ، وستانسيلاف ويسبيانسكي الذي أثار إعجاب غوردن كريغ بنشاطه المسرحي في تلك الآونة ، كما ساهمت نظريات الشاعر الرومانسي آدم ميتسكيفيتش في دعم

النهضة المسرحية . وظهر مخرجون آخرون من أصحاب الاتجاهات المجددة في عالم الإخراج مثل أدموند فيرشينسكي ، وايغو غال .

من هؤلاء الرواد استمد المسرح البولوني المعاصر اتجاهاته الرئيسية ، كالمسرح الشعري ، والمسرح الواقعي ، والمسرح التجريبي ، والمسرح الايمائي . توماشيفسكي مثلاً ــ أحد كبار فناني الايماء في العالم ــ تتلمذ في بداياته على يد ايغو غال ، وأصبح أحد الدعاة الأساسيين لمسرح الحركة ، بعد أن جمع خبراته في الايماء والرقص والتمثيل . أما غروتوفسكي فقد استفاد من تجارب هؤلاء الرواد في بحثه التجريبي عن « المسرح الفقير » . كذلك استفاد المخرج الطليعي جوزيف تشاينا من تلك الفترة من خبرات الرواد بالعمل مصمماً للمناظر مع بعضهم في أعمال مسرحية بارزة ، وقاده ذلك إلى تأسيس « مسرح الاستوديو » بوارسو . وأيضاً كانتور في عاصمة الفن « كراكوف » .

هناك عدة أسباب تكمن وراء ازدهار المسرح البولوني الحديث ، نستطيع أن نلخصها بالنقاط التالية :

ــ الأصالة الحضارية للشعب البولوني بالمعنيين القومي والتاريخي ،

مما مكنه من إعادة بناء ما تهدم خلال الحرب بسرعة وإتقان مدهشين فعلاً .

ـ الاتصال الوثيق بالثقافة الأوربية عامة ، والمسرح بشكل خاص ، واحتفاء الأدباء والفنانين البولونيين بكل ما هو جميل ومتقدم إلى حد التبني الكامل غير المتعصب أو المنغلق .

ـ روح التجريب والمغامرة دون تردد أو خوف أو خضوع لضيق الأفق السياسي .

والحقيقة أن المسرحيين البولونيين استطاعوا أن يبنوا مسرحهم بتخطيط سليم ، ومبادرة موهوبة من عدد من الفنانين العظام . هذا هو السر وراء ازدهار المسرح البولوني اليوم ، وإبداع دروب جديدة في العطاء المسرحي على مختلف أشكاله .

بعد سنوات قليلة من التحرير ، وفي عام ١٩٤٧ على وجه التحديد ، أقامت الدولة مهرجانات لمسرحيات شكسبير ، فاندفعت جميع الفرق المسرحية لتقديم أعماله . وكانت هذه هي البداية الصحيحة ، التي فاز فيها ليون شيلر عن إخراجه لمسرحية « العاصفة » ، وايغو غال عن « كما تهواه » ، وفيلام هوجيتسا عن « روميو وجولييت » . وجدير بالذكر أن هذه الأعمال كانت بين

ثلاث عشرة مسرحية وصلت للتصفية النهائية من جميع أرجاء بولونيا .

أما في عام ١٩٤٩ فأقيم مهرجان آخر ، ولكنه هذه المرة مكرس لروائع المسرح السوفييتي . قدمت في هذا المهرجان أعمال لغوركي وتشيخوف ، وبرز من المخرجين آنذاك دومبروفسكي ، ثم تلا ذلك انفتاح المسرح البولوني على المسرح العالمي ، وتقديمه أعمالاً لآنوي ، سارتر ، ميلر ، ويليامز ، كوكتو ، وجيرودو . وصدرت دراسات مسرحية ممتازة ، احتلت مكاناً مرموقاً في العالم بأسره ، ونذكر منها كتاب الناقد البولوني جان كوت «شكسبير معاصرنا»★ ، الذي يفسر مسرح شكسبير على ضوء النظريات الفلسفية المعاصرة ، وبالأخص الفلسفة الوجودية ، والذي ترجم إلى معظم لغات العالم .

لذلك عندما أقيم عام ١٩٥٠ أول مهرجان للمسرح البولوني الحديث ، حقق المهرجان نجاحاً طيباً ، إذ قام على قاعدة متينة ، وبرزت فيه الاتجاهات المختلفة السائدة آنذاك . ظهر مثلاً

★ قام بترجمة «شكسبير معاصرنا» إلى العربية الناقد والروائي المعروف جبرا ابراهيم جبرا ، وصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٨٠ .

المسرح الواقعي المتأثر بأسلوب السوفييت على يد فرقة (سبوتشيسني) من وارسو التي تأسست عام ١٩٤٩ ، وأهم مسرحياتها «الألمان» من تأليف كروتشكوفسكي ، وكان المشرف عليها هو الفنان آروين اكسر . وظهرت تيارات أحدث على يد فرقة مسرح (لودوفي) في نوفاهوتا ، التي تأسست عام ١٩٥٥ ، واهتمت بمسرحيات معاصرة مثل «الحمامات» لمايكوفسكي ، و«العيد في وينكليلريد» للكاتبين اندرجيفسكي وزالخورسكي . كذلك كان مسرح «بيم ـــ بوم» الذي أسسه الممثل الشهير تسيبولسنكي ، واشتهر بين عامي ١٩٥٥ و١٩٥٧ ، معروفاً بين أوساط الطلبة والشباب بعروضه الطليعية ، (وتسيبولسنكي هو الشخصية التي بنى على حادثة موتها المخرج السينمائي فايدا فيلمه «كل شيء للبيع») .

واستمر المسرح البولوني على تطوره المجرب الأصيل ، في الوقت الذي انفتح فيه على التجارب الأوربية المتقدمة . وهكذا كانت لزيارة فرقة برشت «البرلينر انسامبل» عام ١٩٥٢ أثرها الكبير في فتح نقاش مسرحي جاد حول وجود أشكال مختلفة لعرض الأفكار الثورية الاشتراكية . واكتشف البولونيون أن الثورة الحقيقية في المسرح تكمن في الخروج عن دائرة التقليد والاتباع إلى

التجريب والابداع ، وأن المسرح يجب أن يعثر على لغته التعبيرية الخاصة .

وهكذا تقدمت المسارح البولونية المختلفة . حصل مسرح (سبوتشيسني) على نتائج باهرة عندما قدم «في انتظار غودوت» لبيكيت ، وكذلك عندما قدم مسرحيات لآلبي وبرشت وغيرهما ، ولمع فيه اسم المخرج كازيميرز ديميك . بينما نجح مسرح آخر يدعى (اتينئوم) في وارسو حين قدم لبينتر وميلر وبابل وتشيخوف . أما مسرح (نارودفي) فكان يؤثر الأسلوب الشعري بفضل مخرجه الكبير آدم هانوشكييفتش الذي استمر يعمل في حقل الإخراج زمناً طويلاً . من المسارح البارزة أيضاً مسرحي (ستاري كراكوفيا) حيث يعمل كونراد شفينارسكي . و(دراماتيتشني) في وارسو حيث يعمل لودوفيك رينه ، وحيث يسيطر اتجاه برشت وفاختانكوف . كذلك كان هناك المسرح الدعائي (كلاسيتشني) حيث يعمل كانيتسكي . وسبق أن نوهنا عن الاتجاهين المسرحيين البارزين : الايمائي وتجارب توماشيفسكي ، والفقير وتجارب غروتوفسكي ــ علماً بأن الأخير قد توقف مؤخراً .

أما في مجال التأليف المسرحي فقد بدأ الكتاب البولونيون

بالاقتباس من الأساطير الاغريقية قبل أن يتوصلوا إلى أدبهم المسرحي المعاصر . وهكـذا كتب مورستن «بنيلوبي» و«كليوباترا» ، وكتب سوينارسكي «آخيل والفتيات» ، وكتب تشوانسكي مسرحية مقتبسة من «إفيجينيا» . وعبر هذه المرحلة ولد الجيل الجديد من كتاب المسرح البولونيين وفي مقدّمتهم سلافومير مروجيك .

إن تجربة نهوض المسرح البولوني الحديث يمكن أن تكون بالنسبة لنا رائداً في خلق نهضتنا المسرحية العربية . أم ترانا بحاجة إلى كارثة كي نفعل ذلك ؟

كافكا على المسرح

يتميز المسرح البولوني باتجاهاته الطليعية المجددة ، فلا أحد في العالم اليوم يجهل تأثير غروتوفسكي ودعوته إلى «المسرح الفقير» ، أو تأثير توماشفسكي في مسرح الحركة الايمائي ، أو أعمال آدم هانشكييفتش في المسرح الحديث ، أو التجارب الثورية في «مسرح الاستوديو» بوارسو على يد جوزيف تشاينا

خلال زيارتي القصيرة لوارسو، كنت نهماً للتعرف إلى أكبر

قدر ممكن من اتجاهات المسرح البولوني المعاصر . ورغم صعوبة الحصول على بطاقات،استطعت مشاهدة خمسة عروض مسرحية تتنوع بين الأوبرا الشهيرة «بوريس غودانوف» ، والباليـه (على ألحان شوبان وشومان) ، والمسرح الشعري البولوني ، ومسرحية «حلم العقل» لبابيخو من إخواج أندريه فايدا عن حياة الفنان غويا ، ومسرحية مستمدة من أعمال كافكا في مسرح الاستوديو التجريبي الذي ربما كان أكثر المسارح البولونية طليعية وغرابة .

جوزيف تشاينا ــ مدير المسرح ومخرجه الأول ــ رسام ، مصمم مناظر مسرحية ، ومخرج . وتشاينا ، تعرض للاضطهاد كيهودي على يد السلطات النازيـة ، وزج به في معسكـرات التعذيب التي أقامها هتلر لإخضاع المتمردين في البلدان التي احتلتها جيوشه ، وقد جسد تشاينا تجربته هذه في عرض شهير له أسماه «بقايا ذكريات» . وهي مسرحية ــ من خلال ما قرأت عنها ــ تعزف على نفس نغمة الاضطهاد اليهودي وإشعار أوربا بعقدة الذنب . درس هذا المخرج في أكاديمية الفنون الجميلـة بكراكوف وساهم في تأسيس مسرح طليعي فيها بين عامـي ١٩٥٥ ــ ١٩٦٦ ، ونال عديـداً من الجوائـز التقديريـة في

المهرجانات البولونية والدولية ، وأقام عدة معارض عالمية لتصميماته المسرحية . كانت أهم جائزة نالها هي لتصميم ديكور وأزياء مسرحية برشت «الأميرة توراندوت» التي تجري أحداثها في بيئة الصين القديمة ، ثم انتقل تشاينا إلى حقل الإخراج المسرحي بشكل أوسع ، فقدم عديداً من العروض المتميزة بجرأتها وتجديدها الشكلي ، وأبرزها في تلك الفترة عرض مسرحية «الحمامات» لمايكوفسكي ، التي قدمت في مهرجان بلغراد للمسرح .

ساهم تشاينا مع المخرج الكبير غروتوفسكي في تقديم مسرحية «اكروبوليس» في مسرح (فروتسواف) التجريبي الذي يشرف الأخير عليه . كما صمم ديكور وأزياء «ماكبث» لشكسبير . وأخيراً استقر به المقام في «مسرح الاستوديو» بوارسو منذ عام ١٩٧٠ . وعلى يدي جوزيف تشاينا ومساعديه ولدت تجربة رائدة في المسرح البولوني المعاصر ، تستقطب اهتمام جميع المسرحيين الذين يزورون العاصمة البولونية .

أبدى جوزيف تشاينا اهتماماً خاصاً بأعمال الكاتب والرسام والمنظر المسرحي (ويتكاسي) الذي عاش بين عامي ١٨٨٥ و١٩٣٩ — وهي أعمال تميزت بروح الكوميديا

السوداء ، وإحساس العبث ــ فقـدم أربـع مسرحيـات قصيرة لويتكاسي في عرض واحد ، مكملاً اهتمامه القديم بهذا المسرحي كمصمم أزياء وديكور .

يقول جوزيف تشاينا في بحثٍ كتبـه بعنـوان « المسرح المفتوح فقط » :

« نحن أنفسنا مسؤولون عن مستقبل العالم . إن الفن هو مغامرة الفنان » . ويدعو بجرأة إلى مسرح يدور في « الأبدية ، في لا مكان ، ولا زمان » ، بحيث يصبح التاريخ « مجرد وعاء يحتوي العصر ويعبر عنه » . أبرز ما في تجربة الاستديو للممثل حرية التعبير الفني ، والبحث الدائب عن لغة مسرحية خالصة تتجاوز الطابع الأدبي ، وتدخلنا حسياً في اللعبة الدائرة أمامنا . إنها إعادة خلق لطقوس المسرح البدائي وسحره الأخاذ ، ولكن ضمن إطار حديث للغاية في المضمون والوسائل ، في الديكور والإضاءة ، في الأزياء والتمثيل .

« إن بناء عرضنا يتكون من حادثة ذات طابع مشهدي متخيل . إنه مونتاج للفعل ، يتألف من تتابع حقائق صغيرة تبدو غريبة عن بعضها ، ولكنها تتصل عبر حكاية يلعب فيها الإحساس

دوراً أساسياً في خلق ظاهرة درامية وأحداث مرئية » . هكذا يقول تشاينا في بحثه القصير الجريء ، ويتابع : « في هذه اللحظة يختفي الديكور لصالح الفن المتخيل ، الذي تؤلفه وتحكمه العناصر المشتركة في الأداء التمثيلي . إن الصوت والضوء يخدمان في التعبير . إنهما يتداخلان مع الفعل المسرحي ، ويوسعان حدود المشاعر العاطفية لدى المتفرج » .

قدم هذا المسرح عديداً من العروض المقتبسة عن أعمال أدبية شهيرة ، بالإضافة إلى عروضه المسرحية الجديدة . من بين تلك الأعمال « فاوست » و« انتيغون » و« دون كيشوت » ، وعروضاً من أدب دانتي ومن أعمال كافكا . ولكن تشاينا والمخرجين الذين يعملون معه حسب مذهبه الإخراجي ــ إذا حق لنا أن نسمي أعماله مذهباً إخراجياً ــ كانوا يعيدون خلق هذه الأعمال الأدبية بصورة مدهشة غريبة ، يستخدمون فيها تعبيراً مختلفاً كلياً عن التعبير الأدبي ، وعن اللغة المنطوقة . إن اللغة ليست إلا عنصراً ثانوياً يشترك مع عناصر التعبير الأخرى الأهم .

كانت فرصة هامة أنني حضرت عملاً مستوحى من كافكا في قاعة صغيرة ملحقة بالمسرح ، تقع في أعلى البناء ، ويجلس

المتفرجون فيها حول مساحة فارغة كبيرة يجري فيها التمثيل . كل شيء قبل أن يبدأ العرض هادىء ، بسيط . الكراسي خشبية ، وليست هناك أية تجهيزات أو ديكورات أو إضاءة توحي بأن المكان مسرح . وفي الطريق الصاعد إلى السقيفة هناك صور وأحذية قديمة معلقة على حبل طويل لتدخل الجمهور في إطار اللعبة المسرحية قبل أن يبدأ العرض ، وأعتقد أنها كانت لصالح عرض آخر في المسرح .

«وصف معركة» عرض اقتبسه وقدمه زمبرزوسكي من أعمال كافكا وحياته ، مقتفياً إرشادات أستاذه جوزيف تشاينا . إنه خلقٌ جديد مؤثر تستخدم فيه الأقنعة والديكورات بشكل مدهش للغاية ، بل ساحر للمتفرج ، لأن الممثل هنا يتمتع بطاقة إبداعية خلاقة تندمج بالأشياء والأقنعة ، وتعبر عن نفسها بشكل أخاذ في الصمت والحركة ، وفي الرقص والايماء . ويستطيع حتى المشاهد الذي يجهل اللغة البولونية (مثلي) الاستمتاع بالعرض وتتبعه ، لأن «المشهدية» المسرحية تسرق انتباهه ، وتدمجه بما يشاهد إلى حد الاستغراق الحسي الكامل . نحن بشكل خاص أمام قصص كافكا القصيرة ، وأمام شخوص تعيش عذابه ومرضه

ووحدته . ممثلون يزحفون على الأرض ، يغيبون في علب كرتونية ، يُحملون على محفات ، يرسمون بالألوان على صدر رجل عار ، ثم يبنون أمامنا ديكوراً كبيراً يرمز إلى سور الصين ، وإذا به بعد هذا التعب مجرد آلة لا فائدة لها سوى نفث البخار .

إن كافكا الذي أحس بالعبث الوجودي وفقدان العدالة ، وعاش حياته بائساً منبوذاً ، وأوصى قبل أن يموت صديقه الأقرب بحرق مؤلفاته كلها ، يتجسد هنا أمامنا بلغة مسرحية بليغة . إن جهد الانسان ينتهي لديه بالاحباط والفشل ، وحياته ما تلبث أن تنصرم بسرعة ويهوي عليها سيف الموت القاطع . هذا مايقوله عرض كافكا الذي قدمه «مسرح الاستوديو» بوارسو . إن الجهد الانساني يتبخر ويذوب ، لذلك على الانسان أن ينطلق من هذا العبث الراهن باحثاً عن مبرر حقيقي لوجوده .

هذا هو الموقف الوجودي لكافكا الذي استطاع العرض البولوني تجسيده تماماً في عرض يشد ويجذب ويأسر المتفرج .

مسرح تشاينا ــ كما يقول عنه الناقد جيرزي ميديسكي ــ يمتاز بصفة مهاجمة قلب الموضوع ، مما يحقق :

« تداخلاً بين الشكل والمضمون يبلور المبادىء الأساسية للتعبير ، وسيطرة كاملة على مادته » .

أندريه فايدا يخرج للمسرح مأساة الفنان غويا

« ما هي الكلمة إن لم تكن أداة لتشكيل الوعي ؟ »

شعار رفعه أحدث مسرح في العاصمة البولونية هو مسرح « فولا » . وأهمية هذا المسرح تنبع من ناحيتين : أولاً إنه مسرح أقيم في حي عمالي فقير يقع في ضواحي وارسو ، وفي منطقة نائية عن مركزها . وثانياً إن المخرج السينمائي الشهير أندريه فايدا أخرج له مسرحية عن الأيام الأخيرة من حياة الفنان الاسباني غويا بعنوان « حلم العقل » ، وهي للكاتب الاسباني المعاصر انتونيو بويرو باييخو .

كانت ليلتي الأخيرة في وارسو قبل أن أنطلق عائداً في الثانية عشر ليلاً إلى دمشق ، وكان الوقت ضيقاً للغاية ، ومع ذلك لم أستطع إلا أن أختار المغامرة ولا أفوت على نفسي مشاهدة عمل مسرحي لفايدا الذي طالما تابعت أعماله السينمائية في دهشة وإعجاب . أجل ، إنه فايدا صاحب « جواهر ورماد » ، « السحرة

الأبرياء» ، «صيد الذئاب» ، «كل شيء للبيع» ، «الغابة العذراء» ، «العرس» ، و«الأرض الموعودة» . إنه فايدا الذي يخرج للمسرح كمجرد هواية .. وأية هواية !

ومسرح «فولا» هو المسرح رقم (٣٠) بين مسارح العاصمة البولونية التي تتمتع بشهرة عالمية وتعرض بحرية كبيرة مختلف الاتجاهات المسرحية في العالم ، بل وتستحدث الجديد فيها . والهدف الرئيسي من إقامة هذا المسرح وسط بيئة عمالية هو غرس الثقافة في حياة تلك الطبقة ، وتقريب سبلها إليهم بحيث يصبح المسرح مثل خبزهم اليومي . وثمن بطاقات المسرح في بولونيا زهيد . أما الإقبال على المسارح فشديد جداً ، إلى حد أنني اضطررت لوسائط (نتيجة كوني ضيفاً زائراً) كي أتمكن من حضور هذا العرض والعروض الأخرى المتميزة .

عاش غويا في القرن السابع عشر باسبانيا ، في الوقت الذي سادت فيه سلطة الجيش ورجال الكنيسة والنبلاء . أقبل غويا على جو القصور ورسم شخصيات عصره ببراعة ودقة كبيرتين ، ثم اتجه في رسومه اتجاهاً دينياً فرسم صور الملائكة وحياة القديسين . ولكن أعماله في النهاية اتهمت بأنها تحريف للتعاليم الكنسية ، وأنها

تصور القبح الانساني ، فأدين من محاكم التفتيش وعزل في بيته .

والكاتب الاسباني باييخو أخذ من حياة غويا الأيام الأخيرة فقط ، حين كان الفنان الكبير نهبة لجنون وهذيان مطبقين ، بدأ معهما يتخيل أشياء وأصوات غريبة . ولكن الغرابة في الحقيقة لاتكمن في رؤى الفنان مرهف الحس بقدر ماتكمن في قذارة عالم لا يفهمه ، بل ـــ كما نراه في النهاية ـــ يذله . إن الناس يرجمون بيته بالحجارة ، ويغتصب الجنود امرأته أمام عينيه ، ويهزؤون به ، ويعاملونه كمهرج . تلك سيرة الفنان الذي عبر عما يراه من مأساة وطنه ، ولكن القبح الانساني الذي استشرى كالوباء ، هجم ليحاصره ويخنق آخر ومضات من الأمل تلوح أمام عينيه . لهذا أحسن الكاتب تسمية مسرحيته بـ «عندما ينام العقل» أو «حلم العقل» ، لأنها إلى حد كبير رحلة في عالم اللاشعور يختلط فيها الواقع بالحلم ، والحقيقة بالخيال ، والأصوات بالصدى .

أما أندريه فايدا فلا شك أنه كان متمكناً في الإخراج المسرحي تمكنه في الإخراج السينمائي . وبرزت قدرته الفائقة في تفجير طاقات الممثلين على الأداء البارع . استغل فايدا تكوين المسرح نفسه ، الذي بني بشكل تمتد فيه المنصة بلسان طويل إلى

الصالة لتحيط بها مقاعد المتفرجين ، وهذا الشكل في البناء المسرحي للخشبة يجمع بين خصائص وميزات المسرح الدائري القديم وبين المسرح التقليدي الايطالي معاً . ولكن فايدا رغم ذلك كسر الأبعاد والحواجز بين متفرجه وممثله ، وجعل الكل يتداخلون للتعبير عن العالم الداخلي لغوياً-. ووصل إلى حد أنه جعل جوقة من النساء بزي رهباني توزع صوراً لإحدى لوحات غويا الشهيرة التي اعتبرت في ذلك الحين جريئة وملحدة ، وهن يتمتمن بنداء متكرر غريب . وبين الأسلوب النفسي المتمكن من الأداء ومعايشة الشخصيات معايشة داخلية بحيث يتوحد الممثل مع دوره ، وبين الأسلوب البرشتي في كسر حاجز الوهم المسرحي بين المنصة والصالة ، وبتوازن فايدا البارع الذي يذكر بمهارة لاعبي السيرك ، كان قادراً كعادته على أن يوظف جميع الأشكال المسرحية الفنية دون افتعال لخدمة مضمونه ، وزيادة القدرة التعبيرية لتوصيله .

«عندما ينام العقل» أحد الأعمال المسرحية المتكاملة الممتازة التي شاهدتها في أوربا الشرقية ، وهذا يعود إلى عدة أسباب منها إخراج فايدا ، وحماسة الفرقة الجديدة لمسرح « فولا » ، ومنها روعة تمثيل (تاديوش لومنتيسكي) الذي لعب دور غويا ، وهو

مدير المسرح نفسه من جهة ، وعميد معهد المسرح بوارسو آنذاك. وكذلك روعة أداء الفنانة المسرحية الزائـرة من مدينـة كراكوف (ليديا كورسكوانا) التي لعبت دور رفيقة غويا ببراعة ، وهي فنانة اشتهرت بأدوارها الكوميدية ورغم ذلك لعبت دوراً جاداً دقيقاً بمنتهى الاخلاص والصدق .

جدير بالذكر أن مسرح «فولا» المذكور افتتح عروضه بعرض آخر قبل مسرحية فايدا هذه ، حيث قدم مسرحية مقتبسة عن رواية للكاتب البولوني (ليون كروتشكوفسكي) بعنوان «اليوم الأول من الحرية» . تدور أحداث المسرحية عن عودة سجناء معسكرات الاعتقال النازية إلى بيوتهم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وهناك تبدأ الخلافات بينهم ، خصوصاً في موقفهم من عائلة ألمانية عثروا عليها مختبئة في قريتهم الخالية . كما هو واضح فإن المسرحية ذات بعد أخلاقي إنساني ، ومعناها مايزال يحمل أهمية حية لعالمنا المعاصر حيث تتزايد النزاعات التي لا يرى فيها الانسان وجه أخيه الانسان ، وإنما يرى شعاراته وراياته ، كما يرى مصالحه الضيقة الرخيصة فقط .

بالتأكيد ، فإن مسرحيات مسرح «فولا» البولوني تشير إلى

التزام فكري واجتماعي فني عميق . ورغم حرصه على مستواه الفني المجدد العالي الذي يبدأ من بناء المسرح بالطريقة الجديدة التي ذكرناها ، إلى الاستعانة بكبار المخرجين والممثلين المشهورين ، فإنه يحرص على مخاطبة جمهوره العمالي بمسرحيات يحبها ويفهمها ، ويحرص لذلك على الحداثة لا على التجريب الذي تقوده مسارح أخرى تحدثنا عنها .

لعل في هذه التجربة المتقدمة التي تنمو بجرأة في ضواحي وارسو دليلاً لمسارحنا في المحافظات وتخطيطنا بوجه عام لحركتنا المسرحية السورية . إن على المسرح الذي يتوجه للطبقات العمالية والشعبية ألّا يقدم تنازلات رخيصة من أجل النجاح ، بل عليه أن يرفع ويجذب إليه هذه الطبقات بروعة فنه وصدق موضوعاته .

مهرجان برلين الثامن عشر
والمسرح في ألمانيا الديمقراطية

يبدو أن عدد الفرق الزائرة في مهرجان برلين الثامن عشر للمسرح والموسيقى عام ١٩٧٤ كان يفوق المعتاد . وقد شملت الفنون التي قدمتها هذه الفرق : الباليه (هنغاريا) ، والأوبرا (الاتحاد السوفياتي) ، والمسرح الموسيقي (بولونيا ــ تشيكوسلوفاكيا) ، والموسيقى والفولكلور (انكلترا ــ الهند ــ تشيلي) ، والمسرح الدرامي (الهند ــ فنلندا ــ كوبا ــ وألمانيا الديمقراطية طبعاً) .

ولكن كان من الواضح أيضاً أن اشتراك هذه الدول في المهرجان لسبب أو لآخر لم يكن يحمل أفضل ما عندها (باستثناء فنلندا والهند والاتحاد السوفياتي) . فالمسرح البولوني الشهير بتجاربه الجديدة وإخراجاته المتقدمة ، اشتركت فرقته القومية بعمل موسيقي خفيف ، له الطابع الشعبي ولكنه لا يضيف قيمة فنية ، أو يمثل المرحلة الحاضرة من تجارب المسرح البولوني المتطورة ، فقد كانت

مسرحية « القدح الزجاجي » التي قدمها مسلية فقط ، ولكنها مخيبة للتوقعات من ناحية أخرى . وأين المسرح الطليعي البولوني مما شاهدناه !! إن فرقة الرحابنة وفيروز تقدم مستوى مشابهاً أو أفضل مما قدمته الفرقة البولونية ، وهي الفرقة الغنائية العربية الجديرة بالمشاركة في مهرجانات دولية ، ولكننا كنا نتوقع من البولونيين شيئاً أفضل .

أما تشيكوسلوفاكيا ــ ولها أيضاً تجربة مسرحية متقدمة ــ فقد شاركت بفرقة صغيرة على ما يبدو ، هي فرقـة « مسرح الموسيقى » . وهذه الفرقة جادة وأنيقة من النواحي الفنية ، لكنها ، أيضاً ، فيما نعتقد ، تشكل زاوية متواضعة من المسرح التشيكي المشهور بفن الايماء ، والمسرح الأسود ، والتجريب المسرحي . وكان العرض الذي شاهدناه في المهرجان والذي يضم بعض الشعر والموسيقى والقطع المسرحية القصيرة أقل من المتوقع أيضاً . ولعل أبرز ما فيه هي فقرة من الباليه الحديث بأقنعة سيريالية كبيرة الحجم تمثل شخصيات كاريكاتيرية وثيراناً يصل عددها إلى ما يزيد عن عشرة شخصيات ، ولكننا في النهاية نكتشف أن ثلاثة شبان وفتاة هم فقط الذين قدموا لنا كل العرض الطويل الممتع .

واتسم العرض الذي قدمه الطلبة التشيليون القادمون من روستوك بالحماسة والعاطفة ولكنه كان ضعيفاً فنياً ، ولم أتمكن من حضور عرض كوبا ولكني سمعت أنه أيضاً مهلهل ولا يمثل أفضل ما في المسرح الكوبي . أما الهند فأقامت أمسية لموسيقاها القديمة . كما شاركت انكلترا بأمسية موسيقية صغيرة فقط .

هذه الحصيلة بكل تأكيد قليلة بعض الشيء رغم كثرة الأطراف المشاركة في مهرجان دولي يضع ضمن أهدافه التواصل الانساني ، والانفتاح على الفن ، وتلقيح المسرح الألماني بالدم الجديد . ولا أدري على وجه التحديد إذا كانت الدول المدعوة هي التي تقرر المادة التي ستشترك بها ، أم أن اللجنة المشرفة على مهرجان برلين هي التي تقرر ذلك . ولكن هذا الاصرار على التبسيط في اختيار العروض التقليدية والموسيقية والسهلة إصرار غريب ، إذ أن أي عمل زائر لا يعرض أكثر من عرضين ، ويمكن بالتأكيد مهما كان صعباً وجديداً ــ إذا توفرت فيه صفة الجودة ــ أن يستقطب الكفاية من الجماهير. وهذا ماحدث بالنسبة للأعمال الجيدة التي شاركت ونجحت في المهرجان بغض النظر عن مدى جماهيريتها أو عدم جماهيريتها ، وعن سهولتها أو

صعوبتها ، (فرقة لينينغراد من الاتحاد السوفياتي ــ فرقة مسرح توريكو من فنلندا ــ وفرقة بومباي من الهند) .

إن مسألة انتقاء الفرق الزائرة قد تكون أصعب من انتقاء الفرق المحلية ، إذ أن زيارة هذه الفرق هي التي تعطي للمهرجان طابعاً تقدمياً عالمياً ، ولكن هذا لا يتحقق إذا تم على اعتبارات سياسية فقط ، بل قد يكون هذا ضاراً بمهرجان برلين نفسه ، وليس مبرراً لصحة وعافية الفرق الألمانيـة . أقـوى فرق الاتحاد السوفياتي في الأوبرا لم تقلل بحال من الأحوال من قيمة الأوبرا الألمانية التـي شاهـدت بعضاً من أروع أعمـالها في «أوبـرا الدولـة» و«الكوميك أوبرا» ، وفي مقدمتها «عائدة» لفيردي ، «كارمن» لبيزيه ، «حلم ليلة صيف» لبريتن ، «ريتر بلاوبرت» لاوفنباخ ، و«عازف الكمان على السطح» (وهي مسرحية موسيقية يهودية حول اضطهاد اليهود في روسيا في العهد القيصري) ، وكلها ــ عدا الأولى ــ من إخراج مخرج عبقري طاعن في السن هو : فيلزنشتاين★ . إذن فالأوبرا السوفييتية لم تلغ عظمة الألمانية . ونجاح المسرح الهندي في تقديم «دائـرة الطبـاشير القوقازيـة» لبرشت

★ توفي فيلزنشتاين عام ١٩٧٦ عن عمر يناهز الرابعة والسبعين .

بأسلوب محلي خاص لم يقلل من أهمية «البرلينر انسامبل» . وتفوق فنلندا في مسرحية «الأخوة السبعة» لم يمح من الأذهان روعة «ريتشارد الثالث» التي قدمها «المسرح الألماني» ، أو جرأة عرض «جواكان موريتا» ، أو تجريبية عرض «مسرح الشعب» المسمى «مشهد رقم ٢» .

ولن أتوقف طويلاً عند فرقة ليننغراد التي شاهدت لها «البنت البستوني» لتشايكوفسكي ، فمستوى هذه الفرقة معروف عالمياً ، فهي مدرسة للأوبرا والباليه . وتتميز الأوبرا السوفياتية بالجمع ما بين التمثيل الجيد والغناء الجيد ، ولكنها تقليدية إلى حد بعيد في إخراجها ، وعدم منطقية أدائها ، ومبالغاتها . بينما استطاعت الأوبرا في ألمانيا الديمقراطية ــ ربما بإمكانيات أقل أحياناً ــ أن تحقق تقدماً في هذا المجال وتدفع فن الأوبرا للتطور والبحث عن صيغ جمالية مسرحية جديدة . وقد أصبح ملاحظاً ما حققه مسرح «الكوميشي أوبرا» في هذا المجال ، فرغم أن تجهيزات المسرح ليست بالجديدة كل الجدة ، ورغم أن لدى «أوبرا الدولة» بعض الأصوات الأكثر شهرة وكفاءة ، وبعض قادة الاوركسترا المتميزين ، إلا أن إخراج فلزنشتاين وإشرافه الدائم على مسرحه رغم

تجاوزه لسن السبعين جعل لأعمال هذا المسرح العظيم نكهة فنية خاصة مليئة بالحيوية والجدة والفن المسرحي الأصيل بحيث استطاعت التفوق حتى على ضخامة الفرق الأخرى زائرة كانت أم مقيمة .

عرض الهند ذو السمعة الطيبة لـ « دائرة الطباشير القوقازية » لم أشهده لسوء الحظ ولكنه كان في رأي الناقد الألماني الصديق راينر كيرندل تجربة جديدة وهندية أصيلة لبرشت ، وقد حظي بالنجاح واستقبله النقاد (غير المتعصبين لحرفية النقل عن برشت والبرلينر انسامبل) بشكل جيد . واعتبروه تجسيداً للأسلوب الصحيح للمسرح الوطني عندما يتناول أعمالاً عالمية ، إذ أنه اكتفى بجوهر العمل وقدمه بالطريقة التي تناسب واقع وذوق الجمهور الهندي ، وأعتقد انه من اخراج مخرج ألماني زائر يدعى بنيفتس .

أما فنلندا فكانت بحق مفاجأة المهرجان . « الأخوة السبعة » نص قديم كتبه في منتصف القرن التاسع عشر كاتب فنلندي يدعى الكسيس كيفي ، وقدم عشرات المرات بصورة تقليدية مفتعلة تحاول أن تمثل أجواءاً شعبية وشخصيات قروية

طريفة . ولكن المخرج كال هولمبرغ أخرج العمل من جديد لمسرح الدولة في توركو إخراجاً جديداً رائعاً هو الذي شاهدناه ، ونال في فنلندا نفسها نجاحاً كبيراً ، وكان الفنلنديون حتى موعد عرض المسرحية متوجسين من تقبل الألمان لمسرحيتهم الكلاسيكية الشعبية ، ولكن «الأخوة السبعة» اكتسحت المهرجان فعلاً بتميزها ونجاحها ، بإخراجها وممثليها .

المسرحية بسيطة ومليئة بالأحداث . إنها تدور حول سبعة إخوة أميين يعيشون على الفطرة ويصطدمون بالمجتمع كلما حاولوا الاقتراب منه ، وحول مغامراتهم المتكررة بحثاً عن أسلوب حياة مستقرة ، حتى يكتشفون أخيراً أن العزلة لن توصلهم لشيء ، وأن الطريق الوحيدة هي العودة إلى حظيرة المجتمع وطلب المعرفة بدلاً من الإصرار على الجهل .

هذا الموضوع البسيط جداً ألهب أكفنا بالتصفيق طيلة ربع ساعة والممثلون يحيون الجمهور مرة تلو المرة حتى تعبوا وتعبنا . لقد استطاع الإخراج الحديث أن يجعل الحياة تدب على المسرح في أجساد سبعة ممثلين مدهشين ، لكل منهم شخصية كوميدية يتميز بها ، فملأوا المسرح بصراعهم وصخبهم ونكاتهم ، ترافقهم

فرقة موسيقية صغيرة تجلس أمامنا على منصة عالية ، وعدد كبير من المغنين والمغنيات يظهرون في المشاهد التي يأوي فيها الأخوة السبعة إلى المدينة . لكن الثقل الأكبر والجهد الخارق كان ملقى على عاتق الممثلين السبعة ومخرجهم الفذ ، حيث استطاعوا نقل الحياة بكل حيويتها وصدقها ومرحها إلى منصة المسرح ، وخلق علاقة مابين المتفرج والممثل لا تعيقها مسألة اللغة الفنلندية التي يجهلها معظم المتفرجين ، وأوجد المخرج حلاً لمسألة اللغة بإدخال واحد من أشهر نجوم «مسرح الشعب الألماني» في المسرحية كأخ ثامن، يظهر بين مشاهدها ليعلق ويقدم الأحداث المسرحية دون افتعال بل كأحد الشخصيات تماماً . إنه عرض مليء بالقدرة على إيجاد الحلول الإخراجية الشكلية وخلق وسائل الإبداع للممثل ، إضافة إلى موضوعه الطريف العميق ، لذلك نجح .

الاتجاه التجريبي في «مسرح الشعب»

بناء مسرح الشعب أو (الفولكس بونه) كبير جداً ، وخشبة المسرح عميقة الأبعاد للغاية ، وقبيل بداية العرض اجتمعت الفرقة المسرحية كلها على هذه المنصة التي بنيت عليها مدرجات خشبية كالمسرح اليوناني ، ولا يقل عدد عناصرها

المسرح عن (٢٠٠) ممثل وممثلة . إنه عرض «المشهد رقم ٢» بإشراف بنه بسون .

والعرض الأول والأساسي هو مسرحية حول برلين في ظل الحرب العالمية الثانية ، وتدور الأحداث كلها في عام ١٩٤٥ . الممثلون جميعاً يرتدون الأقنعة المضادة للغازات السامة ويهيمون راكضين أو زاحفين وسط أنقاض الخرائب التي خلفتها النازية في ألمانيا ، جو من الرعب والموت يسود المسرح ، أشباح لجنود وأشخاص أفقدتهم الحرب معالم إنسانيتهم ومسخت وجوههم إلى أقنعة قبيحة ، يخرجون من الملاجىء ، ينطلقون هاربين من الظلام إلى الظلام ، حاملين حقائب السفر وعربات الأطفال والذعر الذي لا ينتهي . نسمع في العتمة خفقات قلوبهم ولهاثهم عبر الأقنعة ، ونرتعش معهم وهم ينبطحون خائفين كلما صفرت قنبلة . المسرحية تتساءل : ما العمل ؟ وتطلقها صرخة إنسانية متألمة ضد الحرب التي شنتها فئة من المستغلين وجرت على ألمانيا وعلى العالم الخراب .

إخراج المسرحية متميز وجديد يعتمد اعتماداً كبيراً على الايماء والصمت والضوء والموسيقا والأصوات التأثيرية . هناك

جسر خشبي ممتد من نهاية صالة المتفرجين إلى منصة المسرح ، ماراً فوق المقاعد ، وهو يستخدم مع المنصة في تواز وتماثل ليخدم مسألة إثارة المتفرج ودمجه حسياً بالجو المسرحي السائد والمشبع بالقلق والخوف والإحساس بالموت .

عرض مسرحي جديد رائع ، خصوصاً وأن لغته المسرحية قادرة على التواصل والتأثير دون حاجة لفهم الحوار ، ولكن برنامج «مسرح الشعب» حافل بهذه المناسبة ، فقد قادونا إلى قاعة أخرى عبارة عن مقصف عادي ظننت أننا مدعوون إليه كضيوف نعلق شارات خاصة على صدورنا لتناول بعض المرطبات ، ولكن التمثيل بدأ بيننا فجأة ، مرة في الوسط ، ومرة هنا ومرة هناك . والملفت للنظر أن المضمون في المسرحية المقدمة ليس فانتازياً أو تجريبياً بل هو اجتماعي محض ، وأسلوب التمثيل أسلوب واقعي تماماً . الشكل الخارجي فقط هو الجديد . لكن رغم التصاق الممثلين بنا ، فقد كان لعالمهم حاجزه الخاص عنا ، وكان لتواصلهم وانسجامهم قدسية لا نستطيع خرقها . التمثيل على مذهب ستانسلافسكي النفسي ، والشخصيات واقعية جداً ، ولكن لغة الحوار سائدة هنا ـــ على العكس من المسرحية الأولى ـــ بحيث لا يمكن للغريب الإحاطة بجوانب الموضوع كلها .

في المسرح ذاته قدمت في الليلة نفسها وفي قاعات مختلفة سبعة أعمال مسرحية وثلاث بروفات قصيرة ، كل مسرحية نمط تجريبي بحد ذاته ، ولها جمهور معين ، لكنها جميعاً تنطلق من فكرة التواصل الشعوري مع المتفرج ، ويطمح بعضها إلى كسر شكل المسرح التقليدي والانتقال به إلى الناس في المقهى .

هذه التجربة الرائدة والقيمة في الوقت نفسه ، تحققت بصور مختلفة منها الكوميدي إلى حد (الفارس) ـــ أي التهريج ـــ ومنها الغنائي ، ومنها الواقعي .. إلخ .

وبالتأكيد ، فإن احتفال «مسرح الشعب» المسمى «مشهد ٢» يحتاج إلى ليال عديدة للإحاطة بكل قاعات التمثيل والتجريب فيه .

شاهدت أيضاً على المسرح عرضاً لكاتب معروف جداً في ألمانيا هو فولكر براون بعنوان «هينزي وكينزي مع بروميثيوس اسخيلوس» .

المسرحية من ناحية الشكل حديثة إلى أبعد الحدود ، وتستفيد بحرية مطلقة من عديد من الأشكال المسرحية ، وبالأخص

من مسرح القسوة ، لكن موضوعها موضوع سياسي بسيط ، بل مبسط جداً . إنها مسرحية تعليمية حول تطور إنسان من الطبقة العاملة منذ نهاية الحرب وحتى انتصار الاشتراكية ، وذلك عبر مشاهد متلاحقة سريعة . وهذا يقدم في إطار كوميدي شعبي رغم تجريبية الشكل . تبدأ المسرحية بعامل شاب يضحك وهو يكسر أحجاراً ، ثم يظهر له لصوص يتزعمهم أحد رجال العصابات ممن حاولوا السيادة بعد الحرب واستغلال الطبقات الأخرى بالقوة . وعندما يتصدى لهم العامل المسكين يطاردونه ثم يصلبونه شبه عارٍ على جدار قديم ، وقد تحولت وجوههم بواسطة أقنعة مخيفة إلى ملامح غير بشرية . في المشهد التالي مباشرة ننتقل عبر الزمن ، فإذا بالجثة متفسخة على الجدار القديم ، لكن العامل نفسه يظهر ليتلقى دروساً في العمل من أحد أعضاء الحزب الشيوعي ، ثم يتطور ويتعلم بعد صعوبات عديدة حتى ينال منصباً قيادياً في النضال الطبقي ضد الاستغلال . ولكنه يقع في أخطاء البيروقراطية وعدم الديمقراطية ، كما يصطدم بالفوضويين من العمال . ويدرك العامل (كما يقدّم المخرج مسرحيته) أن الوصول إلى المعرفة يعني احتمال الألم والعذاب ـــ تماماً كبروميثيوس في الأسطورة اليونانية الذي سرق النار من الآلهة . وفي النهاية ورغم

كل المتاعب والفشل يقرر العامل المسلح بالعلم مع رفيقه أن يعملا من جديد من نقطة الصفر .

هناك جسر خشبي ممتد من نهاية الصالة إلى مقدمة منصة التمثيل بشكل متعرج غير منتظم ، والحركة تتم بحرية عبر هذا الجسر الممتد بين مقاعد المتفرجين لتزيد من تداخلنا مع الحدث وتفاعلنا معه . وهذا يتم باتجاهات شعورية مختلفة في المسرحية ، منها الضاحك ، ومنها المفزع ، ومنها العقلاني . فالعامل في المسرحية شخصية ساذجة تتطور عن طريق الخطأ ، وبمنتهى الطيبة والسذاجة ، ونحن نضحك باستمرار على الخطأ الذي عليه أن يتجاوزه وليس عليه كعامل . في الوقت ذاته لجأ الإخراج (وقام به مخرجان هما مانفريد كارج وماتياس لانغهوف) إلى أساليب مسرح القسوة في تصوير القوى الشريرة التي تحاصر العامل ــ بل طبقة العمال ــ وتسحقها ، ورسماها بطريقة سيريالية ، حيث ترتدي الشخوص فجأة الأقنعة البشعة ، وتستخدم أدوات التعذيب . ثم تطل مرة أخرى في زي أشباح بدائية مفزعة من العصر الماضي مع موسيقا غريبة ، بينما تستيقظ الجثة المتفسخة المصلوبة على الجدار لتروي عذاباتها ، الممتزجة بأسطورة عذاب سارق النار (بروميثيوس) .

طابع الحداثة والطليعية والتجديد لم يلغ في مسرحية « هينزي وكينزي » المضمون الواقعي والتاريخي الذي يضع في حسابه أيضاً أن يوصل الفكرة للناس ، لذلك تجد هذا الشكل،مقترناً ببساطة المضمون وتوجيهه ، يقدم ليس في مسرح خاص صغير للنخبة ، وإنما في مسرح كبير عادي لعامة الناس . والمسرحية ــ كما ذكرنا ــ بسيطة إلى حد السذاجة في التعليم ، فالحوار بين العامل والرفيق وتطور مراحل نمو الطبقة العاملة في ألمانيا بعد الحرب تقدم لنا في دروس وعظية ، ولكن هذه الدروس تجد لها تمثلها العنيف الذي يهز أعماق الإحساس في صدمة قوية . المهم أن عامة الناس يخرجون وقد فهموا أن العمل قبل الأكل ، وأن المعرفة هي سلاح البروليتاريا الجديد ، وأنه من الخطأ اتباع حكم الفرد والديكتاتورية في الرأي ، وأن المرأة أيضاً عضو مشارك في العمل وقادر على التعلم والتأقلم مع المعطيات الجديدة للمجتمع الاشتراكي .

في مسرح للشعب هذا ضروري ومشروع ، لكني لم أحب السذاجة والمباشرة في النص المسرحي ، رغم أن الإخراج استطاع أن يوفر للمسرحية تألقاً مبهراً وملحوظاً . وقد يكون من شأن مسارح طليعية أخرى أن تعالج بأشكال مشابهة مضموناً أعمق وأقرب إلى

الشعر والفلسفة . ولكن يكفي هذه التجربة التصاقها بالناس وحداثتها وبحثها الجاد عن استعادة الطابع الشعائري في المسرح واستغلال جميع أركانه ، بما في ذلك الصالة ، وكوة الإضاءة ، دون أن ينسي ذلك مخرجي المسرحية الدقة والجمالية في رسم الحركة وإتقان رسم الجو المسرحي الملائم .

كنت قد شاهدت في مقاصف « مسرح الشعب » بعضاً من مسرحيات المقهى القصيرة ، منها الكوميدي الشعبي مثل مسرحية « البطن » ، ومنها الواقعي الجاد مثل « الحاصل على الجائزة » . لكنني شاهدت في المرة الثانية مسرحية باسم « السحاق » ، والمسرحية ليست نصاً متكاملاً ، وإنما هو نوع من العرض المرتجل المستمد من أصول فن « الشانسون » القديم وقد تحول إلى نوع من الكباريه الحديث . فهناك مغن يصبغ وجهه بألوان المهرجين ، وفتاة ترتدي زي الرجال وتساعده كما في الفرق الصغيرة المتجولة قديماً . والاغنيات والحوار معظمهما فاضح وساخر إلى أبعد الحدود . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، إذ أن اللعبة المسرحية تمتد إلى الجمهور فيلبس الممثلون بعض المتفرجين الأقنعة ، ثم يختطف الممثل إحدى المتفرجات ليرقص معها ثم

يحملها بين ذراعيه خارج المسرح ، ويعود بعدها ليغني أغنية الأزواج المخدوعين ، ويضع للمتفرجين من الرجال القرون المشهورة لمن تخونهم زوجاتهم . والمجتمع الألماني يتقبل هذه اللعبة بسرور بالغ ، ولا تخدش حياءه النكات والأغاني الفاضحة عن الحب الطبيعي والحب الشاذ . بل إن رجلاً تختطف زوجته أمام عينيه وأمام الناس ــ ولو على سبيل المزاح طبعاً ــ ويوحى في المسرحية أنها ذهبت مع الممثل إلى الكواليس لممارسة الحب لا يقوم بمذبحة ، بل يبتسم في حياء ويتابع اللعبة بشغف . ربما كان الأمر أكثر من ذلك ، إذ أن معظم المتفرجين بدوا متلهفين على المشاركة ولو بنكتة يكونون ضحيتها ، وحتى بقرون توضع على رؤوسهم ، أو بقبلة تسرق من شفاه زوجاتهم ، فالفن والمتعة شيء مقدس عند الألمان ، بدءاً من الأوبرا وانتهاء بالمسرح الشعبي في القهوة ، والذي يقع عليه الحظ للمشاركة في عرض كهذا ، ودون أية تهيئة مسبقة ، يكون سعيداً للغاية . هذا لا يمحو بالطبع بعض الحرج الناجم عن المفاجأة وعن طبيعة المسرحية المرتجلة الجنسي ، فهما سر الاستمتاع والتجاوب من الجمهور .

ويبدو أن الألمان ليسوا ، كما يشاع عنهم ، شعباً متجهماً

بارداً لا يعرف إلا العمل والنظام . ففي «المسرح الشعبي» بدا الألمان شيئاً آخر ، يتذوق بالمرح وروح النكتة ، وكان التفاعل مع هذه التجربة الفنية الشعبية ممتازاً إلى حد أن المتفرجين صفقوا بأيديهم ودقوا بأرجلهم على الأرض ، وهي كما علمت إشارة تدل على منتهى الاستحسان . والتصفيق يمتد إلى فترة طويلة جداً ، ويحتم ظهور الفنانين فيها حوالي ستة مرات أحياناً أو أكثر .

مسرح برشت ، هل يتحول إلى متحف للذكرى ؟
أم يشع تأثيره على المسرح الألماني المعاصر ؟

لا شك أن المسرح الألماني بوجه خاص ، والمسرح الأوربي بوجه عام ، يدين بالكثير إلى برتولد برشت ، تلك حقيقة لا مجال لإنكارها سواء أحببنا برشت أم رفضناه . فبرشت ليس مجرد كاتب مسرحي عابر في تاريخ المسرح المعاصر ، بل هو رجل مسرح ، وصاحب نظرية ومنهج ، ومفكر إنساني ترك بصمات واضحة على اتجاهات المسرح المختلفة في حياته وبعد موته ، ومازال أثره ينهض هنا وهناك في أرجاء شتى من العالم .

وكي أكون واضحاً أقول منذ البداية أنني لست من أتباع برشت في اتجاهه المسرحي من الناحية الفنية ، بل أكاد أؤمن بعكس بعض الوسائل التي دعا إليها الممثل أحياناً كمخرج في سبيل الوصول للغرض الفكري المطلوب . ولكن برشت لا يمكن إلا أن يترك أثراً على كل من يعمل في المسرح المعاصر ، سواء كان كاتباً أم مخرجاً أم ممثلاً أم تقنياً . ولا يملك المرء إلا أن يعترف بأهمية

الأسئلة التي أثارها برشت في المسرح الحديث ، وبالتأثير الذي يتركه على كل فنان أصيل ، ولو لمرحلة على الأقل . حتى هؤلاء الذين يحملون فكراً غير اشتراكي تأثروا بالشكل الفني البرشتي ، والبحث الجديد في العلاقة ما بين الفنان والمتفرج ، فالشاعر الأميركي المعروف ت.س. إليوت نحا في مسرحياته نحواً برشتياً ، والناقد البريطاني مارتن ايسلن الذي كتب كتاباً شهيراً عن مسرح العبث تصدى في كتاب آخر لبرشت كرجل وفنان . وبغض النظر عن سوء فهم بعض النقاد الغربيين المتعمد لبرشت ككاتب اشتراكي ، إلا أن محاولتهم إسقاط صفة الاشتراكية عنه ليست إلا من قبيل التعبير الضمني عن أهميته بالنسبة لهم ، واعترافهم به كقوة يصعب تجاهلها في المسرح المعاصر . ومحاولتهم غالباً في ربط برشت بالتعبيرية ، وابعاده قدر الإمكان عن الواقعية الاشتراكية في المسرح ، متناسين أن برشت كان واضحاً في ثوريته ، رغم أنه لم يكن ملتزماً بالحزب الشيوعي الرسمي ، وأن ثورته العارمة كانت تصل أحياناً إلى حد الفوضوية . وقد أثارت هذه المسألة نقاشات مطولة مستفيضة . ولهذا تجد المثقفين الألمان يرفضون آراء ايسلن ورونالد غراي وغيرهم حول برشت ، ويحتفظون له بالمكانة الخاصة التي يستحقها كمواطن ومسرحي وأديب بدءاً من تسمية ساحة

رئيسية باسمه وحتى العناية بتقديم مسرحياته على مسرحه « البرلينر انسامبل » إلى اليوم .

هذا ما تبين لي عبر لقائي مع عدد من النقاد الألمان ، وفي مقدمتهم الناقدين أرنست شوماخر وراينر كيرندل . ولكن إذا كان هناك اعتقاد سائد أن الغرب لم يتأثر ببرشت فهو اعتقاد خاطىء ، لأن مسرحيات الكاتب الاشتراكي قدمت على جميع مسارح العالم في الشرق والغرب على حد سواء . ولا ننسى أن جزءاً من حياة برشت كان في الولايات المتحدة ، وأنه عاصر عدداً من كبار فناني ومثقفي أميركا ، ومنهم تشارلي تشابلن وتشارلز لوتون وإريك بنتلي وغيرهم ، وأن مسرحياته الهامة قدمت بنجاح كبير هناك وفي أوربا الغربية . وأكبر وسام أهدته أميركا إلى برشت كان محاكمته وإحراق كتبه في عهد المكارثية المظلم ، وكانت تلك الحادثة هي التي أعادته إلى ألمانيا الديمقراطية وحفظت لها فنانها الكبير ، فرجع إلى أحضان وطنه الأم الذي هاجر بعيداً عنه ، وظلِ يعمل هناك حتى لحظة وفاته .

وإريك بنتلي ــ أشهر نقاد المسرح في أميركا ــ هو أول من اهتم بترجمة أعمال برشت للإنكليزية وتبنيها ، واكتشف فيه

منذ البداية تلك الموهبة الخلاقة لشاعر وفنان يعمل من أجل الإنسانية . ونجد كثيراً من الكتاب الدراميين قد تأثروا به في مرحلة من مراحل نتاجهم على الأقل ، من أودن وايشروود وحتى جان أنوي ، فبرشت لم يكن فاتحة منهج شكلي جديد فحسب ، بل كان أيضاً فاتحة لاتجاه فكري جديد في الأدب المسرحي المعاصر ، وكان بلورة لبدايات المسرح السياسي التي بدأها بسكاتور من قبل . كما اهتم به الناقد جون ويليت ، وأثرت نظريته في كثير من المخرجين المعاصرين في أوربا ، وأمريكا ، والعالم الثالث .

برشت بالنسبة لألمانيا مثل راسين بالنسبة لفرنسا ، وشكسبير بالنسبة لانكلترا ، وتولستوي بالنسبة لروسيا . وكما هو محتم على السائح المثقف أن يزور اللوفر في باريس والارميتاج في لينغراد ،لا بد له في برلين من أن يبحث عن «البرلينر انسامبل» ويشاهد المهد الحقيقي لمسرح برشت ، والمدرسة التي أشعت منهجه على المسارح الأخرى في العالم .

برشت كان أحد رواد الرفض للنزعات البورجوازية والتقليدية التي سادت المسرح في عصره ، والنقض للرومانسيات العاطفية الزائفة عند غلاة التعبيريين . وقد التقت دوافعه الجريئة في

البحث مع محاولات كثيرين في بلدان أخرى مثل أنتونين آرتو في فرنسا (رغم أن ذلك توصل إلى الاتجاه المعاكس لبرشت)، ومع نتائج آخرين مثل مايرهولد في الاتحاد السوفياتي، وكان ذلك فاتحة للتجريب في المسرح المعاصر من أجل خدمة الجماهير وشدها نحو عالم الثقافة والوعي والتسلية، وتوعيتها بالتناقض القائم بين نظامين في الحياة والسياسة. البدء كان من أرض الواقع، من الكشف عن الخطأ، وفضح المستغلين ووسائلهم. المسرح هو العالم، والصراع في أساسه بين طبقتين وبين سياستين. وبرشت كان الضوء الساطع الذي يعرف كيف يوجه شعاعه إلى الحقيقة المختبئة ويكشفها لكل الناس. واستطاع لا أن يكون كاتباً ذا طابع جديد فحسب، وإنما أستاذاً، ومخرجاً. واستطاع أيضاً النفاذ إلى تجديدات أساسية هامة في فنون التمثيل والموسيقى والديكور.

وقد قلت في البداية أنني لا أتفق مع آراء برشت في كثير من القضايا المسرحية، خاصة بما يتعلق بفن التمثيل، وأعتبر جزءاً كبيراً من أعماله ذا قيمة وقتية تؤدي دوراً في زمانها فحسب، ولكني أقول إن من الصعب على أي رجل مسرح معاصر أن يسقط تأثير برشت من حسابه، فالاستفادة من هذا الرجل

العظيم أمر لا مناص عنه . لقد وصل برشت في كبريات أعماله مثل « الإنسان الطيب من ستشوان » و« دائرة الطباشير القوقازية » و« حياة غاليليو » إلى سوية فنية عالية ، واستطاع أن يرسي أسس نظرية تركت آثارها في التواصل مع الجماهير وفي تغيير الفن السائد تغييراً جذرياً ، وذلك من خلال إشرافه على إخـراج كثير من الأعمال العالمية ، وإعداده أو إعادة كتابته لأعمال مثل « الأم » عن غوركي ، و« كوريولانوس » عن شكسبير وغيرهما عن مارلو وفيديكند وجون غاي وآخرين .

من الصعب أيضاً أن تجد كاتباً مسرحياً عربياً لم يترك برشت عليه بعض الأثر أو كل الأثر ، وفي مرحلة ما من نتاجه على الأقل ، ولا أستثني نفسي من هذا التعميم . ولهذا تجد ناقداً مسرحياً كبيراً مثل ريموند ويليامز يعيد إصدار كتابه الهام « المسرح من إبسن إلى إليوت » مع فصول جديدة وعنوان جديد هو : « المسرح من إبسن إلى برشت » . إن برشت يؤرخ فعلاً لمرحلة جديدة من تاريخ المسرح المعاصر .

بناء البرلينر انسامبل ليس بناءاً حديثاً ـــ كما قد يخال المرء ـــ بل هو قديم كالح اللون ، يقع في شارع رئيسي من شوارع

عاصمة ألمانيا الديمقراطية قرب ساحة سميت باسم «برشت» . والمسرح من الداخل لا يختلف عن أي مسرح تقليدي أو دار للأوبرا ، فهو مليء بالزخارف المذهبة والنقوش والشرفات ، ولا يفرق عنها في شيء إلا عندما يزاح الستار ويبدأ العرض المسرحي . فمنصة المسرح تتميز بالخلفية الدائرة البيضاء ، وبتغيير المشاهد والاكسسوار تحت إنارة زرقاء خفيفة ، والاعتماد باستمرار على إضاءة ساطعة بيضاء ، وبالبساطة الرمزية في الديكور المسرحي ، بالأسلوب الخاص في التمثيل ، بينما يختلف أسلوب رسم الحركة طبعاً بين مخرج وآخر . ولا ننسى في كل هذا الموسيقى المرافقة ، وأشهر من كتبها للأنسامبل بول ديساو وكورت فيل ، وهي تعزف وتغنى الكلمات المرافقة لها على المسرح بشكل حي دون الاعتماد على التسجيل .

يحتوي «البرلينر انسامبل» على (٧٢٧) مقعداً ، تتراوح أثمان بطاقاتها بين مارك واحد وعشرة ماركات ، وتجري تمرينات على المسرحيات الواحدة تتراوح بين شهرين وسبعة أشهر ، ويقدم المسرح عروضه في جميع أيام الأسبوع دون أن يعطل سوى شهر واحد في العام . ويضم «البرلينر انسامبل» حالياً حوالي (٣٠٠)

شخص بين فنان وموسيقي وموظف وعامل ، ويقدم برنامجاً سنوياً مؤلفاً من (١٤) مسرحية ، منها خمس أو ست قطع جديدة . وليس أدل على نجاح هذا المسرح من عدد عروض مسرحية «أوبرا القروش الثلاثة» التي شاهدت آخر عرض لها آنذاك وهو العرض رقم (٦٠٠) . وكذلك «غاليليو» و«كوريولانوس» و«الأم» . ولعل هذا ما دفع بمخرجي المسرح الأربعة (روث بيركهاوز — بيتر كوبكة — وولف غانغ بينتسكه — هانس ديتيرميبس) إلى إعادة إخراج بعض الأعمال القديمة ، والتخطيط لإنشاء ستوديو تجريبي إضافي تابع للمسرح ، وإضفاء دماء الشباب على تقاليده . وهناك كاتبان ألمانيان معاصران ، للمسرح الأفضلية عادة في أخذ أعمالهما وتقديمها ، هما : هاينر مولر وكارل مايكل ، ويعتبران صاحبي شخصيتين متميزتين مسرحياً ، رغم أن أعمالهما لا تخلو من المسحة البرشتية في الشكل الفني . (وكانت فرصة ممتازة أن أحضر بالإضافة إلى «أوبرا القروش الثلاثة» القديمة مسرحية «الاسمنت» لمولر ، وإخراج بيركهاوز الجديد لـ «الأم» ، وبعض الأعمال الأخرى في البرلينر انسامبل) . بقي أن نذكر أن «البرلينر انسامبل» زار ألمانيا الغربية والنمسا وبولونيا والاتحاد السوفياتي وتشيكوسلوفاكيا وهنغاريا وفرنسا ورومانيا والسويد وفنلندا وبريطانيا

تحت شعار «حمامة السلام» لبيكاسو ، وحقق فيها نجاحات مرموقة وعظيمة .

أقاويل كثيرة تدور اليوم حول مستقبل «البرلينر انسامبل» : بعضهم يقول أن برشت انتهى ، وآخرون يحاولون أن يقدسوه ويجعلوه متحفاً له تقاليده شديدة الصرامة . وبرشت كان أكثر المجربين جرأة في حياته ، وكان ماركسياً من دعائم فكرة الجدلية القائمة فِي الحياة نفسها من جهة ، وما بين الواقع والمسرح من جهة أخرى ، فلماذا الجمود ؟ لقد كثرت الأقاويل بعد وفاة الممثلة الكبيرة هيلينا فايغل ــ زوجة برشت التي رعت نهجه وتراثه ومسرحه بعد موته لفترة طويلة ــ وبرزت الأسئلة القاسية حول واقع هذا المسرح ومستقبله . هل ينتهي برشت كرجل مسرح وصاحب نظرية من خارطة المسرح المعاصر ويتحول إلى مجرد كاتب عادي في سجل كتاب المسرح العالمي ؟ أم أن البذور التي غرسها ستنمو وتثمر ؟ لاشك أن «البرلينر انسامبل» قد تعرض لهزة عنيفة وخسارة حقة في موت السيدة فايغل ، ولكن ما لمسته في ألمانيا ، وهو جوهر قناعتي حول مستقبل نظرية برشت ، هو أن «البرلينر انسامبل» ليس المسرح الوحيد الذي يمثل حقيقة

تطور تجربة برشت ومداها ، بل إن هذه التجربة امتدت ونمت بشكل أكثر صحة وجرأة وبأشكال مختلفة في مسارح أخرى في ألمانيا وفي مقدمتها «مسرح الشعب» بقيادة كبير مخرجيه الذي عمل مع برشت وهو بنه بسون ، وفي «المسرح الألماني» على يد المخرج البرشتي الكبير مانفريد ويكورث ، وكلاهما صاحب اتجاه متطور عن التجربة البرشتية القديمة رغم أنه يحتفظ بها كأساس فكري ملهم . كما أن «مسرح روستوك» ترك سمعة طيبة واسعة الانتشار بما قدمه من المسرحيات الجديدة السياسية وفي طليعتها أعمال الكاتب المقيم في السويد بيترفايس .

وبين ويكورث الذي قاد العمل في البرلينر انسامبل فترة طويلة ، وبنه بسون الذي تبناه برشت في شبابه كصاحب موهبة مسرحية متميزة ، وبيركهاوز زوجة صديق برشت المقرب الموسيقار بول ديساو ، وباقي المخرجين الشباب المتأثرين بمنهج برشت ، يتحدد مستقبل مسرحه . وإذا كان هناك اعتقاد سائد بتضاؤل أهمية نظرية برشت فنياً في أوربا الغربية وأميركا ، إلا أنني وجدت المسرح الألماني ككل متأثراً ببرشت وراعياً لتقاليده دون أن يفقد الصلة تماماً بالنتائج المعارضة . كما أن هذا الرأي نابع من المقارنة بالدراما الأمريكية المعاصرة ذات الصلة القوية بالواقعية والطبيعية .

أما ما يحدث حالياً في أوربا فهو نوع من التلقيح ما بين آرتو وبرشت ، وما بين ستانسلافسكي وبرشت ، ومـا بين المسرح الحي وبرشت . وهذا في رأيي هو الصحي والصحيح كي يحيا برشت ، وكي يصبح مسرحه،أدباً ونظرية،معبراً اليوم بالذات عن عصرنا ، ولا يتحـول إلى شيء تاريخي ميت . لذلك أجـدني متحمساً ومؤيداً لما يجري اليوم خارج البرلينر انسامبل ، الذي تأثر بفقدان دعائمه دون شك ، كما تحول أيضاً بحكم التأثير المباشر إلى شيء من التقاليد البرشتية التي أرى شخصياً أنها انتهت كحاجة جماهيرية وفكرية وفنية . وبينما تتراوح تجربة «البرلينر انسامبـل» وتظل معظم سمعته مرتبطة بريبرتواره القديم ، يتألق ويكورث وبسون باستمرار بأعمال جديدة فيها كثير من الجرأة والتجديد .. شيء أشبه ما يكون بما حصل من تلقيح أدبي عند جان آنوي الوجودي وبالأخص في «أنيتغون» و«القبرة» ، بل بشكل عام بما يحصل لدى معظم الأدباء التقدميين والطليعيين في مشرق العالم ومغربه . يجب أن نتعامل اليوم مع برشت بنظرة نقدية ، تماماً كما فعل هو مع من سبقه ، فالاقتداء الأرثوذكسي به مقتل له ولفنه .

عدة أعمال شاهدتها على مسارح مختلفة في برلين كانت

تحمل تأثير برشت بذكاء ومعاصرة ، أو كانت على الأقل تحاول تطوير أساليب المسارح التقليدية الأخرى . «المسرح الألماني» في برلين مثلاً قدم مسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث» بأسلـوب برشتي من إخراج مانغريد ويكورث ، و«أوبرا الدولـة» قدمت «حلاق اشبيلية» بطريقة برشتية من إخراج بركهاوز ، و«البرلينر انسامبل» قدم «الاسمنت» لهاينر مولر من إخراج بركهاوز أيضاً ، كما شاهدت فيه مسرحية يلعب أدوارها الرئيسية شبان صغار بعنوان «يقظة الربيع» لفيديكند ، وكلها مسرحيات تتبع النهج البرشتي في الإخـراج والتمثيـل ، وإن تفـاوتت في النهايـة نجاحـاتها حسب إمكانيات كل مخرج وانسجام أسلوبه مع طبيعة النص .

روث بركهاوز تعتمد في الأعمال الثلاثة التي شاهدتها لها «الاسمنت ـــ الأم ـــ حلاق اشبيلية» على اتقان رسم الحركة في تشكيلات هندسية دقيقة وصارمة ، وتحاول عن طريق ضبط إيقاع التمثيل بدقة التأكيد بالحركة الخارجية لجسد الممثـل على حدة الانفعال الداخلي . وهي لا تعتمد أبداً على العفوية لدى الممثل أو قدرته الخاصة في الإبداع ، كما لاحظت عند حضوري لإحدى تمريناتها على مسرحية «الأم» قبيل الافتتاح . ولا غرابة ، فهي التي صممت في «كوريولانوس» مشهد المعركة بشكل راقص .

ولكن عمل بركهاوز في تجديد أوبرا «حلاق اشبيلية» مسرحياً لم يكن مقنعاً ولا موفقاً ، فالأوبرا عالم معقد صعب يتناقض تناقضاً أساسياً مع البساطة الشكلية في منهج برشت .

وبذلك خرجت «حلاق أشبيلية» إلى النور ، لا هي بالأوبرا العظيمة (رغم أنها تضم واحداً من أشهر مغني الأوبرا في ألمانيا وهو بيتر شراير) ، ولا هي بالمسرحية البرشتية الساخرة . بل خرجت عملاً فيه بعض الجدة والنقد للأوبرا التقليدية ، ولكنه خال من الشاعرية والجاذبية والمرح . ورغم أن الألمان يعولون أهمية كبيرة على امتداد ذراع برشت الطويلة لتمس حتى الأوبرا الشامخة بالتغيير ، إلا أن الجمهور العادي لم يكن شديد التفاعل والحماس مع هذه المحاولة وبدا هذا الحل أو التوجه غير مقنع أو مناسب أبداً . وإذا كان الحديث يدور عن التجديد في الأوبرا فلا بد أن أذكر أنني شاهدت في «الكوميشي أوبرا» عملين حديثين ممتعين أولهما «ريتر بلاوبرت» لاوفنباخ ومن إخراج فلزنشتاين ، والثاني باليه من تأليف موسيقار فرنسي يدعى روبرفال تحت عنوان «الفتاة عديمة التربية» ، وهو عمل خفيف ، مرح ، مليء بالرشاقة والعذوبة والخفة . وكلا هذين العملين ، بالإضافة لأعمال عظيمة

أخرى في مقدمتها « حلـم ليلـة صيـف » للموسيقـار بريتـن ، استطاعت التخفف بشكل أو بآخر من أعباء الأوبرا والباليه التقليديين دون تخريب شاعريتهما وهندستهما الجمالية الخاصة . فإن كان الهدف الأخير هو تحقيق الصلة بالجماهير العريضة فقد حققت هذه الأعمال على مرّ السنوات ما لم تحققـه « حلاق اشبيلية » البرشتية على يد بركهاوز رغم ادعاءات المعاصرة . إن فيلزنشتاين هو قمة التجديد في فن الأوبرا في العالم ، فهو عبقري يطور هذا الفن من داخله بموهبة مسرحية خارقة . ولكن إن صدق هذا على « حلاق اشبيلية » في مجال الأوبرا ، فإنه لا يعني بحال من الأحوال التقليل من أهمية التأثير البرشتي الذي يشع من « البرلينر انسامبل » . فهذا المسرح مازال مستمراً في عرض روائعه القديمة : « الغبار الأرجواني » لأوكيزي ، و« ايزك » لبوشنر ، و« كوريولانوس » و« حياة غاليليو » لبرشت ، في نفس الوقت الذي يقدم فيه كل موسم مسرحيات جديدة تحاول تطوير منهج عمل هذا المسرح في نفس اتجاهه ، والأسماء جديدة من الكتاب .

مسرحية « الاسمنت » التي اقتبسها هاينر مولر عن رواية للكاتب السوفياتي كودكوف مثلاً تعتبر نموذجاً جيداً للمرحلة

الجديدة التي يعيشها «البرلينر انسامبل» . أحداث المسرحية تدور في بدايات ثورة أكتوبر ، وهي للوهلة الأولى تعالج موضوعاً ذا طابع دعائي حول مواجهة الثورة لأزمات وصعوبات البداية وتغلبها عليها ، ولكنها في النظرة الثانية مسرحية مليئة بالصراع الداخلي ، فقد انتهك الجنود شرف زوجة بطل المسرحية وأصبح هو نفسه بنياناً متصدعاً يحتاج لترميم .

نحن إذن أمام حدث درامي من جهة وملحمي من جهة أخرى ، أمام حدث خاص وحدث عام ، وبينهما يعقد المؤلف تواشجاً دقيقاً ومتيناً ، حتى وكأن الحبكة النفسية معادل موضوعي للحبكة التاريخية . والمسرحية بسبب موضوعها مليئة بالاحباطات ، فالمهندسون المتهمون بالرجعية يتوقفون عن العمل في معمل الاسمنت الذي تدور قربه الأحداث ، والعمال نتيجة لقلة وعيهم يطلبون الطعام قبل العمل ، والفوضويون يثيرون البلبلة ، وأعداء الثورة يحاولون القضاء عليها بالقوة ، والثوريون أنفسهم ينظرون من علٍ دون أن يحسنوا التعامل العملي مع الواقع . وسط كل هذه الظروف المأساوية القائمة يكتشف أبطال المسرحية أنفسهم ، وتكشفهم لنا المخرجة بركهاوز ببساطة وإقناع ، وبطريقة

تجزىء الدراما القوية إلى أجزاء ذات طابع ملحمي تتخللها راوية تعلق على الحدث . الاشتراكية على الصعيد الاجتماعي وعلى الصعيد الفردي في تلك المرحلة كانت ماتزال طفلاً يحبو بين الأخطاء ، ولكنها أيضاً المصير والهدف الحتمي ضمن معطيات الواقع المر القائم سابقاً على الاستغلال .

وبين ظروف اليأس الذي يدفع إلى الانتحار ، و الكسل الذي يدفع إلى الفوضى ، يصبح على أبطال المسرحية (الزوج والزوجة أولاً) التأقلم مع الثورة ، وضم جميع القوى ــ مهما كانت ــ لإشادة وترسيخ بنيانها . والمقولة النهائية هي الدعوة إلى التكاتف والعمل وتجاوز الأخطاء الصغيرة من أجل إعادة بناء روسيا وبناء الإنسان فيها أيضاً .

واستطاع أسلوب بركهاوز هنا النفاذ بإقناع ودقة في فن يجمع ما بين حسن الأداء ، وإتقان رسم الحركة ، وملحمية الحدث . بل لقد أدخلت بركهاوز في بعض المشاهد الممثلين من شرفات المسرح ليشتركوا في الحوار الدائر على المنصة ، واستخدمت أرضية دائرية مائلة ساعدتها على الايحاء بقسوة وحدة الحركة التعبيرية في أداء الممثلين . وكانت « الاسمنت » أنجح إخراج

شاهدته لبركهاوز ، رغم أن النص بدا لي شديد الالتصاق بالتاريخ .. تاريخ الثورة الروسية ، وبذلك فهو محلي ووقتي إلى حد بعيد ، ولم تستطع الحبكة الدرامية الكامنة فيه أن تبرز بالشكل الكافي . بول ديساو هو الذي وضع الموسيقى لهذه المسرحية أيضاً ، ولمعظم المسرحيات الجديدة التي يقدمها «البرلينر انسامبل» . إن الانسامبل مسرح جاد ورائع ولكنه لم يعد يطور تجربته إلا ببطء شديد .

و«الانسامبل» من جهة أخرى بدأ يحاول إعادة إخراج مسرحيات برشت الشهيرة بعد أن مضى عليها زمن طويل وهي محتفظة بالشكل نفسه . ومن هذه الإخراجات الجديدة ــ التي ترافق الريبوراتور المعتاد ــ شاهدت في مهرجان برلين الثامن عشر للمسرح والموسيقى مسرحية شهيرة جداً لبرشت هي مسرحية «الأم» .

و«والأم» ــ كما هو معروف ــ معدة عن غوركي ، وقد قدمت بإخراجين مختلفين من قبل ، قام برشت بالأول ، وقام مانفريد ويكورث بالثاني حيث لعبت فيه هيلينا فايغل دور الأم ، أحد أدوارها الخالدة على المسرح . وقد أوضح لنا دراماتورغ

« البرلينر انسامبل » هانس ديترميبس كيف تعددت أغراض المسرحية مع تطور الزمن ، وانتقلت من مرحلة تحريض المرأة العاملة على تقبل الثورة والمشاركة بها إلى تسجيل موقف التضامن العمالي ضد الاستغلال . وهم يبحثون في الانسامبل بدأب عن العلاقة الحيوية المستمرة مع الواقع ، ويعتقدون أن وضع برشت في متحف هو ضد مبادئه . ولكن كيف قدمت روث بركهاوز « الأم » في إخراجها الثالث ؟ وهل استطاعت ضمن معطيات الواقع الجديد معالجة هذا الموضوع القديم الذي يمثل قمة « الواقعية الاشتراكية » في المسرح ؟

« الأم » كمسرحية هي من أوضح نصوص برشت ، وربما من أكثرها تعليمية ، ولكنها من أفضل نصوصه التعليمية فنياً . ورغم أنني أعتبر هذه المرحلة التعليمية نقطة ضعف في نتاج برشت المسرحي ، فهذه المسرحية تظل من الأعمال الجيدة والمتميزة حتى خارج هذا النطاق ، فهي نتاج عملاقين كبيرين : غوركي وبرشت . لكن الإخراج الذي شاهدته لبركهاوز ، والذي يتسم بنفس سماتها المسرحية التي أشرت إليها من قبل ، كان إخراجاً مفتعلاً ، بارداً ، مقيِّداً لإبداع الممثلين ، ومحاولاً التجديد

في الشكل المسرحي ورسم الحركة في مواضع غير مناسبة على الإطلاق .

بركهاوز قدمت العرض على مساحة مائلة (وهي الديكور الأساسي تقريباً) مغطاة بقطع الصفيح والحديد الصدىء والأخشاب . وقدمت أغنيات المسرحية من شرفة إلى جانب المسرح حيث يغنيها مغن غير مشترك في المسرحية مع موسيقى بيانو وبوق وطبل . أما الخلفية فتارة بيضاء وتارة حمراء ، والحركة حادة مقتطعة ، وفترات الصمت طويلة . لكن كلما تحرك ممثل بعنف مصطنع صدرت عن أرضية المسرح المليئة بالتنك والأخشاب قرقعة مزعجة .

ولسنا ضد التجديد في شكل عرض «الأم» ، ولا ضد التجريب ، وليس الديكور سبباً أساسياً في فشل العرض . ولكن المسرحية بدت لي ضائعة الغاية ، والهدف كان مجرد خرق القاعدة الواقعية كيفما اتفق ، وخلق أسلوب جديد في الحركة والإلقاء اللذين شددت عليهما بركهاوز كما يبدو ، فأنقصت من حرية وخلق وحيوية الممثلين . وبذلك أجمعت الآراء على أن الإخراج

الجديد هو أسوأ إخراج لهذه المسرحية بين الإخراجات الثلاثة التي شهدها مسرح «البرلينر انسامبل» .

قد يؤكد هذا الجواب على التساؤل الذي طرحناه في البداية فيما إذا كان «البرلينر انسامبل» يمر بأزمة . واعتقد أن الجواب يكمن في المستقبل ، ولكنني أجرؤ على القول ان الانسامبل اليوم هو متحف يحافظ على تقاليد برشت الأساسية ، لكنه ليس المسرح الريادي الذي يقود رسالة برشت في المسرح ويطورها طبقاً لمقتضيات العصر ومتطلبات المجتمع . إن المسرحين الذين يحملان مهمة تجديد تراث المسرح الألماني الاشتراكي في برلين هما «المسرح الألماني» و«مسرح الشعب» . وسوف انتقل الآن إلى الحديث عن العرض البرشتي المدهش الذي قدمه مانفريد ويكورث لمسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث» بعد أن ترجمها وأعدها بنفسه .

«ريتشارد الثالث» واحد من أروع العروض التي ضمها مهرجان برلين الثامن عشر ، إذ أن «المسرح الألماني» قدمها بشكل معاصر في المضمون والشكل ، وبمستوى يقترب من الكمال المسرحي ضمن هذا المنظور،إذا صح التعبير . أيضاً — كما

في عروض مسرحيات برشت ــ تجري أحداث المسرحية تحت إضاءة بيضاء ، وتغير قطع الديكور والاكسسوار في اظلام جزئي ، ويتوجه ريتشارد إلى الجمهور بالحديث والمزاح . ولكن ويكورث استطاع مع مجموعة مدهشة من الممثلين الممتازين تقديم عرض مقنع متقن في جميع عناصره . الديكور بسيط جداً ، فالخلفية بيضاء لا تتغير ، وقد انتصبت على أطراف المسرح أعمدة المشانق وأدوات التعذيب ، ومهما اختلف المكان فإن كل التغيير عبارة عن منضدة أو أعلام أو خيمة .

« ريتشارد الثالث » قصة طاغية ، بل قصة وصول هذا الطاغية للحكم على جسر من الجماجم التي تسبح وسط بركة من الدماء . واستطاع ويكورث أن يقدم هذه الشخصية التي أداها الممثل الكبير هيلمر تاته بشكل حيوي وعفوي وبسيط ، وليس كما كان تقديمها شائعاً في شكل رجل مشوه قبيح يصور منتهى الشر . إن نظام الحكم بأسره ، والعفن الذي يدب وينخر في عظام تقاليد النبلاء والفرسان هو الذي يتيح مجالاً لنبتة فاسدة كريتشارد أن تنمو عبر حراب العسكر لتقتل وتقتل ، وتشيع الفوضى في أرجاء المملكة . ولعل أروع المشاهد في « ريتشارد » هو حلمه في نهاية

المسرحية برؤوس القتلى وهي تنهض كالنباتات من الأرض وتنخر ضميره بالعذاب .

الموسيقى التصويرية قليلة الاستخدام جداً ، ومعظمها طبول تقرع على خشبة المسرح ، ولكن منهج تدريب الممثلين ، والحياة التي تجسدت على المسرح بإقناع قرب منا زمان ومكان وأبطال شكسبير ، والعفوية المخطط لها في جماليات رسم الحركة ، كل هذا وضع إخراج ويكورث البرشتي في مكان الصدارة ، وجعله رائداً لتطوير منهج برشت في المسرح الألماني اليوم .

بقعة ضوء على مسارح لندن

من الصعب ، بل من المستحيل الإحاطة بالمسرح اللندني في زيارة واحدة قصيرة ، وفي بحث واحد . هناك ما يزيد عن (٦٠) مسرحاً محترفاً جيداً في لندن تعمل باستمرار ستة أيام في الأسبوع ، وتعرض كل ما يخطر بالذهن من فنون المسرح : من التراجيديا إلى الكوميديا ، من المسرح الغنائي إلى المسرح التجريبي ، من المسرح الملحمي إلى المسرح الشامل ، من الايماء إلى مسرح العري والجنس . إن سياسة الثقافة المسرحية في إنكلترا سياسة ليبرالية ديمقراطية ، تعتمد على تراث عريق وخبرة واسعة ، كما تعتمد على التخطيط التجاري الناجح والتجديد الفني المتطور . في بلد شكسبير من الصعب على الزائر أن يتعرف على شكسبير ، ليس لأنه لا يعرض ، بل لأن البطاقات تحجز قبل أسابيع وربما شهور . لقد انتجت الـ بي . بي . سي فيلماً تدور قصته حول ثلاثة شبان يسافرون إلى ستراتفورد مسقط رأس شكسبير

بغية مشاهدة عروض مسرحياته ، وبعد سلسلة طويلة من الصعوبات والمغامرات يصلون ليجدوا أن البطاقات قد نفدت منذ حين . هذا تقريباً ما جرى معي في رحلتي الأولى إلى لندن عام ١٩٧٧ . المسرح القومي البريطاني كان يقدم عروضاً متعددة تتغير كل يوم أو يومين على خشبته ، من بينها مسرحية « يوليوس قيصر » ، كما يستضيف فرقة زائرة من برمنغهام في مسرحية « دقة بدقة » . أما « تاجر البندقية » فكانت تعرض بإخراج جديد في ضواحي لندن ، وهي مسرحية قليلة الحظ لأسباب معروفة .

أما أهم إخراج شكسبيري جدير بالمشاهدة فهو عرض فرقة شكسبير الملكية لمسرحية « الملك لير » على مسرح (الأولدويتش) ، لكن كل جهودي ذهبت ــ رغم توسطات شركات التلفزيون التي زرتها ــ هباء ، دون أن أتمكن من الحصول على بطاقة واحدة .

في لندن مازالت تعرض عديد من المسرحيات الشهيرة القديمة ، فمن « المصيدة » مسرحية أغاثا كريستي الشهيرة التي أصبح عمرها اليوم (٣٥) سنة ، إلى « أوه كالكوتا » التي بلغ

عمرها سبع سنوات ، إلى « المسيح نجم عالمي » ، إلى إعادة عرض « اسم الله » ، إلى فرقة الرقص الافريقي « ايبي تومبي » . في الوقت نفسه هناك عروض فنية جديدة من مختلف الأنواع ، فأشهر مسرحيات العري الجديدة ، « كارت بلانش » ، التي شارك في تأليف مشاهدها يوجين أونيسكو والناقد كينيث تينان ، تعرض على مسرح (الفونيكس) . وهناك أيضاً مسرحيات للكتاب الانكليز المعاصرين ، حيث تعرض « أيكوس » لبيترشيفر ، و« ملابس داخلية قذرة » لتوم ستوبارد ، و« حالة الثورة » لروبرت بولت . أما من المسرحيات القديمة التي يعاد إحياؤها ، فتعرض فرقة شكسبير الملكية كوميديا من القرن الثامن عشر عنوانها « الشوفان البري » ، وشاهدت نصفها فقط لصعوبة تتبع اللغة الايرلندية القديمة ، وهي من تأليف أوكيفي وتعرض على مسرح « البكاديللي » . هناك أيضاً مسرحية ايرلندية أخرى من تأليف تيرانس راتيغان ، كما تعرض مسرحية برناردشو الشهيرة « جان دارك » في (الأولدفيك) . ولعل أبرز العروض الغنائية التقليدية التي أعيد إحياؤها آنذاك مسرحية « آيرين » الامريكية الأصل ، وهي تلقى إقبالاً من جمهور الكهول الذين يستعيدون فيها ذكريات الصبا المنصرم .

« كارت بلانش » أحدث مسرحيات العري

إلى أي حد يمكن اعتبار العري على خشبة المسرح أمراً مقبولاً ؟ سؤال يبدو أن المسرح البريطاني المحافظ قد تناساه ، فأصبحت موضة لندن المسرحية منذ عدة سنوات تقديم عروض تستخدم الجنس شكلاً لها ، والعري مغناطيسياً يجتذب السياح .

الحقيقة أن المسألة ليست مجرد عرض مشهد جنسي على خشبة المسرح ، فهذا أمر قد تتطلبه أحياناً مسرحية عظيمة جادة . في مسرحية « ايكوس » لبيتر شيفر مثلاً مشهد مطارحة جنسية يظهر فيه الممثلان عاريين تماماً ، لكن المشهد رئيسي وهام في مسرحية نفسية دقيقة ، بحيث لا يمكن حذفه أو تجاوزه دون أن تفقد المسرحية شيئاً أساسياً . في مسرحية « هير » الغنائية الشهيرة هناك مشهد عري كامل ، لكنه كان عرياً ذا مضمون موظف ضمن هدف المسرحية الرئيسي ، فهو تعبير عن الثورة ، وعن الانعتاق من أسر المؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة . إنه صرخة نقاء وتحرر ، إضافة إلى ما يمكن أن ينقله إلى المتفرج من جمال راق في التشكيل والحركة .

ولكن ماذا حدث بعد ذلك ؟ لقد قام ناقد مسرحي بريطاني معروف هو كينيث تينان بالتعاون مع نخبة من المؤلفين المسرحيين تضم الكاتب الطليعي المعروف يوجين أونيسكو بتأليف مشاهد عرض مسرحي جنسي أطلقوا عليه اسم «أوه كالكوتا» ، وظل مستمراً بإقبال شديد على مسرح (الدوتشيس) مدة سبع سنوات . وما لبث تينان وأونيسكو بعد هذا النجاح التجاري أن أقدما مع مجموعة مؤلفين على تأليف مشاهد مسرحية جنسية على نفس الشاكلة تحت عنوان «كارت بلانش» ، عُرضت على مسرح (الفونيكس) .

عندما شن النقاد الإنكليز هجومهم على ابتذال «أوه كالكوتا» وسطحيتها وإثارتها للمشاعر الغريزية المنحطة ، أبدى كينيث تينان ــ مجاراة لهذا النقد ــ تحفظات عديدة على الصورة التي ظهر عليها العمل على خشبة المسرح . لكنه إن كان معذوراً هناك ، فهو في (كارت بلانش) لا يملك أي عذر منطقي مقبول . إن المسألة ليس مسألة جنس أو لا جنس ، وإنما مسألة فن أو ابتذال . موضوع الجنس موضوع عميق ودقيق للغاية ، موضوع بعيد كل البعد عن المشاهد الاستعراضية السطحية

المثيرة للغرائز التي تتناوله فتجعل مسرح (الفونيكس) الشهير بعروضه الجادة يصبح مثل أية علبة ليلية في « سوهو » . لقد سبق أن شاهد الجمهور البريطاني على منصة « الفونيكس » إخراج جون غيلغود لمسرحيات « جعجعة بلا طحن » ، « قصة الشتاء » ، و « الحب للحب » ، كما شاهد مسرحية ميلر الشهيرة « موت بائع جوال » ، ومسرحيات نُنويل كوارد وتيرانس راتيغان وجون أوزبورن ، وإخراجات أخرى لبيتر بروك ، وميشيل سانت دينيس .

إن كينيث تينان والستة عشر كاتباً الذين تعاونوا معه في كتابه المشاهد الخمسة عشر التي يضمها عرض « كارت بلانش » ينطلقون من هدف إمتاع المتفرج وإدهاشه لا أكثر . ولا شك أن التقنيات الجمالية الحركية والضوئية التي تضمنها إخراج كليفورد ويليامز تبهر الأنظار ، ولكن نحو ماذا ؟ ومن أجل ماذا ؟ وإلى أي حد ؟ إن المتفرج ما أن يغادر باب المسرح حتى ينسى أي تأثير للعرض ، ما عدا أكثر الكلمات بذاءة وابتذالاً ، وأشد المشاهد دعارة وتفاهة . حتى الإخراج ــ لو دققنا فيه ــ فهو لا يغني مضمون المشاهد ، ولا يفسره ، بل ولا يمنحه أية قيمة جمالية إضافية على أقل تقدير . ليس هناك على أية حال أسلوب واحد في

إخراج العرض ، ولا وحدة تربط المشاهد القصيرة المتلاحقـة ، والتي كثيراً ما تفتقر حتى لروح النكتة الناجحة في النص أو الأداء .

إن المشهد الوحيد الذي أعجبني من العرض ، إضافة إلى جمالية مشهدي الافتتاح والختام المبهرين ، هو مشهد يدور حول حياة الممثلات البراقة ظاهرياً والبائسة داخلياً ، ويعتمد على ثنائية مركبة . ففي جانب من المسرح نشاهد ممثلة حسناء تتألق بثيابها وزينتها وابتساماتها ويد عاشق تمتد بوردة وهو يناجيها ويبثها لوعته وهواه . في الجانب الآخر نجد عجوزاً عارية في فراشها ، كل نوافذها مغلقة ، والخادمة توقظها ، فتقـوم مرتعـدة من البرد ، شاحبة من المرض ، خائفة من الضوء ، لترتدي ثيابها . وكلما ارتدت قطعة ، بدأت خادمة الممثلة المتألقة تخلع عنها قطعة . وعندما تنتهي العجوز من مكياجها نجدها صورة طبق الأصل عن الممثلة التي شاهدْنا ، بينما تصبح الممثلة الجميلة عجوزاً شاحبة مريضة مرتجفة تغلق كل النوافذ خوفاً من الضوء والانتظار . حتى شعرها نكتشف أنه باروكة ، حتى أسنانها اصطناعية ، حتى عينها زجاجية . في الوقت نفسه تصرخ تلك التي غدت نجمة فاتنة ؟

« افتحوا النوافذ للشمس » ، وتمتد يد العاشق بوردة وهو يبثها نجواه ولوعته .

إنه المشهد الوحيد الانساني والعميق وغير المبتذل . أما مجمل العرض فقد نظر إلى الجنس كتجارة ، ولم يقف منه موقفاً فكرياً وفنياً نظيفاً .

« ايكوس » مسرحية نفسية تربوية

لعل النقيض تماماً لـ « كارت بلانش » هو مسرحية بيتر شيفر النفسية الممتازة « ايكوس » ، فهذه مسرحية تعالج انحرافاً جنسياً غريباً ، وتتحرى الدوافع وراء هذه الظاهرة في حياة مراهق شاب يعاني من أزمة اغتراب وإحباط قادته لعشق الخيول عشقاً شبه جنسي يمنحه لذة لا تمنحها له علاقة سوية مع المرأة .

يقول سيغموند فرويد : « يستطيع المرء أن يقارن العلاقة بين الأنا والهو بالعلاقة بين الفارس والحصان . الحصان يؤمن الطاقة المحركة ، والفارس يوجه هدف المسير ، ويقود نحوه حركات القوة التي يمتطيها . ولكننا نجد في أحيان كثيرة صورة العلاقة ما بين

الأنا والهو في وضع أقل مثالية ، حيث يجد الفارس نفسه مجبراً على أن يقود حصانه نحو الجهة التي يرغبها الحصان » .

إن فرويد هنا يؤكد هيمنة « الهو » على الشخصية الانسانية ، وهو يتخذ من الحصان رمزاً لتلك القوة الجامحة . والحصان ليس موحياً لفرويد فحسب ، فقد ألهم منذ أقدم العهود التاريخ خيال الأدباء والفنانين . منذ « السنتور » في الميثولوجيا الاغريقية إلى « جيرونيكا » بيكاسو ، مر الحصان بعديد من الرسوم والقصائد الشعرية في أوربا إلى بلاد العرب والصين ، ومنذ القرن الرابع حتى القرن العشرين . من عنترة إلى المتنبي ، من جيرالد مانلي هوبكنز إلى تيدهيوز ، والحصان له وجود شبه أسطوري . ها هو ذا د.هـ.لورنس يتساءل : « كيف هيمن الحصان على الأجيال القديمة ! » وهاهو ذا أدوين موير يصف في قصيدة له التحول الذهني للحضارة الانسانية منذ أن روض الانسان الحصان البري ، وجعله يجر المحراث : « حياتنا تغيرت . إن قدومهم هو بدايتنا » .

بيتر شيفر الكاتب المسرحي البريطاني المعاصر تأثر بالحصان أيضاً ، وهاهو ذا بعد عدد من المسرحيات البارزة التي

ترجمت لعدة لغات ، وظهرت اثنتان منها بالعربية ، يلمع بمسرحيته الجديدة « ايكوس » على مسرح (اولبري) بلندن ، بإخراج جون ديكستر الذي عرف بإخراجاته الحديثة لمسرحيات المؤلفين الطليعيين،وعلى وجه الخصوص مسرحيات آرنولد ويسكر .

ولد بيتر شيفر في ليفربول ، وتلقى دراسته في كامبريدج . كان أول نجاح مسرحي له عام ١٩٥٨ حين عرضت مسرحيته « تمرين الأصابع الخمسة » ، واستمرت لمدة عامين في (المسرح الكوميدي) ، ثم ما لبثت أن قدمت في نيويورك ، وأخرجت كفيلم سينمائي . أما في عام ١٩٦٢ فقدم له مسرح (الغلوب) بلندن مسرحيتين قصيرتين هما « الأذن الخاصة » و« عين المجتمع » ، ومالبثتا أن انتقلتا إلى نيويورك أيضاً . أما أولى مسرحياته في المسرح القومي البريطاني فهي « الاصطياد الملكي للشمس » عام ١٩٦٤ ، ونالت المسرحية نجاحاً عالمياً مرموقاً ، وعرضت في أكثر من بلد ، وبأكثر من لغة ثم صورت أخيراً للسينما أيضاً . في عام ١٩٦٥ نال شيفر نجاحاً آخر عندما قدم له المسرح القومي البريطاني ثانية مسرحيته الرائعة « الكوميديا السوداء » . وفي عام ١٩٧٠ قدم له مسرح « ليركس » مسرحية « معركة الاعتراف » .

أما «ايكوس» التي نحن بصددها فقد بدأت على مسرح (الأولدفيك) عام ١٩٧٣ ونجحت نجاحاً باهراً ، قبل أن تنتقل إلى مسرح (اولبري) . وقد نالت إعجاب الجمهور وثناء النقاد ، ووصلت كما ذكرنا إلى برودواي حيث نالت جوائز إعجاب النقاد الأمريكيين دون استثناء ، وقام شيفر بكتابة المعالجة السينمائية لـ «ايكوس» حيث أنتجت في فيلم سينمائي لعب بطولته النجم الراحل ريتشارد بيرتون .

يتحدث الناقد البريطاني المعروف جون راسل تايلور في كتابه «الغضب وما بعده» عن شيفر كواحد من ألمع كتاب جيل جون اوزبورن ، ويعتبر مسرحيته الأولى «تمرين الأصابع الخمسة» : «مثالاً للصياغة المسرحية التقليدية الانكليزية» ، وخصوصاً وأن شيفر يتعرض فيها لأخطر الموضوعات بالنسبة لمسرحي إنكليزي ، وهو البورجوازية العالمية ورواجها .

تجري أحداث «ايكوس» في مصح نفسي ، وتدور حول علاج طبيب بارع لمريضه الشاب الذي أدخل المصح لأنه اقتلع عيون ستة أحصنة في اصطبلها بوحشية . ويرفض الفتى الكلام في البداية ، لكن الطبيب يكتسب ثقته بالتدريج ، ويدخل إلى

ملكوت أحلامه ، ليسجل صوت اعترافاته اللاشعورية على مسجلة كاسيت صغيرة . وبالتدريج أيضاً نتعرف على حياة الفتى الذي يعيش غربة شديدة عن أمه المتدينة ، وعن أبيه الليبرالي المحافظ تربوياً . إن المجتمع الذي يريد تنشئة شبابه على الصورة القسرية التي يريد والملائمة لتقاليده الصارمة ، يعمد أحياناً إلى تشويه أفراده بعقدة الإثم والخوف من الجنس . وترتبط متعة الجنس والحرية الوحيدة في إحساس الفتى بركوبه الحصان على شاطىء البحر ذات مرة ، فيبدأ بممارسة هواية ليلية شاذة هي ركوب الحصان عارياً للحصول على اللذة الجنسية . وتصبح هذه العادة السرية الغريبة بديلاً لممارسة العلاقات الجنسية الطبيعية ، وترتبط بشعور قوي بالإثم والاغتراب . لذلك عندما يقابل الفتى صبية ترغب في ممارسة الحب معه ، وتقوده إلى الاصطبل من أجل ذلك ، يصاب بإحباط جنسي ويفشل في إقامة علاقة سوية معها لأن الخيول تراقبه . وفي حالة هياج مرعبة يطرد الفتاة وينقض ليفقأ عيون الخيول الستة بمسمار كبير ، فهي الشاهدة على إحباطه وهي السبب في فشله ، وهي عشقه الشاذ المهيمن في الوقت نفسه . وينجح الطبيب بعد جهد خارق ، وجلسات مصارحة محرجة وصعبة ، في إعادة مريضه إلى التكيف مع الواقع ، بعد أن تخلص

من كل ما يخفيه في عقله الباطني عن طريق جلسات التحليل النفسي . لكن الطبيب يشعر في النهاية بعبث مهمته ، ويتمنى لو كان الشاب يعيش في قبيلة بدائية ، لأن ذلك يمنحه حرية لا ينالها في المجتمع الأوربي المعقد . إنه يدرك مأساة الغربة الانسانية المريرة ، مأساة الشعور بالذنب . ويدرك أن كل ما فعله هو أنه أعاد الفتى إلى التكيف مع مجتمع يحمل مفاهيم خاطئة عن التربية . وهو يقول في مونولوج طويل تختتم به المسرحية : « العاطفة كما ترون يمكن أن يدمرها طبيب ، لكنه لا يستطيع أن يخلقها » . وهو يشعر بالضياع والحيرة ، ويخاطب صاحب المزرعة قائلاً : « احتاج إلى نفسي — أكثر من حاجة أبنائي لي — إلى طريقة أبصر فيها عبر الظلام . أية طريق هي هذه ؟ وأي ظلام ؟ » إنه يدرك أنه قد قام بحل الجزئي والتافه جداً من الأزمة ، فهي موجودة في صلب العلاقات الأسروية المغلوطة .

إن مشكلة المسرحية النفسانية التي تبدو لوهلة غريبة وفردية هي مشكلة إنسانية هامة وعامة وعميقة في حقيقة الأمر . وحالة الاغتراب التي تقود الفتى لعلاقة اللذة الآثمة مع حصان ، ولشعوره بسيطرة الخيول عليه ، مطلقاً عليها جميعاً ذلك الاسم الغريب (ايكوس) ، هي حال ناتجة عن كبت اجتماعي . إن شيفر يدين

أخلاق البورجوازية بشقيها المتدين والليبرالي ، لأن في نزعتها نحو تكييف الأفراد مع نظامها شيئاً قمعياً مخرباً .

أتى إخراج جون ديكستر للمسرحية غاية في البساطة والاقتصاد الفني البليغ ، وغاية في الاتقان وعمق التأثير . إنه إخراج يستفيد إلى حد كبير من نظرية برشت ، فهو يغرب الفعل المسرحي . المتفرجون يمتدون من القاعة إلى منصات خشبية تحيط بمنصة التمثيل ، وبين هؤلاء يجلس الممثلون أنفسهم ، وينهضون ببساطة متناهية لأداء أدوارهم ثم يعودون بهدوء إلى مقاعدهم . وكما يستعيد النص الأحداث عبر الفلاش باك ، يلجأ ديكستر إلى تجسيدها أدائياً مستخدماً أسلوب المسرح الايمائي إلى حد كبير . وهو في الوقت نفسه يعتمد مع مجموعة ممثلي المسرح القومي البريطاني عل الإلقاء الممتاز ، وعلى الايقاع المنضبط بدقة مع تطور الفعل الدرامي في المسرحية . في «ايكوس» هناك سيطرة مشتركة من قبل المؤلف والمخرج والممثلين على العمل الفني ، بحيث يستعيدون أمجاد الدراما النقية التي تحمل في الوقت نفسه كثيراً من الحداثة والتجديد . لعب دور الطبيب (ديسارت) الممثل الكبير (مايكل جيستون) ، الذي سبق أن لعب عدة أدوار بارزة في

« هاملت » ، « هنري الخامس » ، « التاج الأجوف » ، و« العودة إلى الوطن » . كما لعب في التلفزيون أدواراً أخرى في (ديكنز — بيتهوفن — جين آير — الملك لير — أهمية أن يكون المرء جاداً — وتاجر البندقية) .

كان استخدام مسرح الحلبة ، والاعتماد على ديكور واكسسوار بسيطين مفيداً للنص . كذلك كان استخدام أقنعة الخيول التي يرتديها رجال طوال القامة يرتدون السواد ، وينتعلون أحذية خشبية عالية ، كالجوقة في المسرح الإغريقي القديم . لقد بعث كل هذا في العرض تأثيراً طقسياً ، وجعل التركيز يتمحور حول الإنسان والكلمة ، دون أية محاولات للإبهار والمتعة البصرية السطحية . وبهذا استطاع عرض مسرحية بيتر شيفر وجون ديكستر أن يكون مسرحية درامية جديدة عظيمة ، تضيف لبنة جديدة إلى صرح المسرح البريطاني المعاصر ، وذلك من خلال حسن تمثلها لأصول المسرح ، وحسن استفادتها من تجاربه الحديثة المتطورة لتحقيق الانسجام ما بين الشكل والمضمون ، ولإيصال الهدف الفكري والتربوي النبيل .

مسيح يرتدي الجينز .. ومسيح يغني بالميكروفون

يبدو أن في العالم الأوربي والأمريكي الحديث نزعة صوفية تتداخل بشدة مع مواقف الرفض والاحتجاج لدى الجيل الشاب ضد حرب فيتنام وضد السياسة الاقتصادية الاستهلاكية . ظهر هذا في حركة «الهيبيين» في الولايات المتحدة ، عندما أصبحت الكنيسة في بعض المناطق ملجأ للذين يحرقون دفاتر خدمة العلم ويرفضون الذهاب للقتل أو الموت في فييتنام . إن في مبدأ المحبة والسلام أمل يشرق في قلوب الجيل الجديد ، ويصبح بديلاً لواقعهم التعس ، حيث الاغتراب وحيث الجشع وحيث القتل . إنه ليس بحثاً عن الدين بقدر ما هو بحث عن القيم ، واستعادة للبراءة المفتقدة . هذا ما جعل المسيح يظهر في هذا العصر فى رؤى عديد من الفنانين ، تارة حاملاً بندقية ، وتارة في رداء الشهيد . إنه مسيح يشبه «نبي» جبران خليل جبران ، ويحمل نبوءته وتضحيته .

لكن الأمر ليس هكذا فحسب ، فالمسيح من الناحية الدرامية شخصية غنية ذات أبعاد أسطورية وشعرية شفافة وموحية . إن في حكاياه ومواقفه الكثير مما يرتقي لمصاف الرمز ،

ويعبر عن شمولية إنسانية رائعة . لهذا أصبحت شخصية المسيح محوراً لأفلام ومسرحيات عديدة في القرن العشرين بوجه خاص ، تختلف إلى حد بعيد جداً عن المسرحيات الأخلاقية الدينية القديمة في العصور الوسطى . إنه فهم يتغير بين مبدع وآخر ، بحيث يحمل كل عمل تأثير فلسفة معاصرة معينة كالماركسية أو الوجودية . لكن ما يوحدها جميعاً هو ذلك التصعيد من مأساة الفرد العظيم الدينية إلى مأساة الإنسان . لقد سبق أن أنتج سيسيل ب. دوميل للسينما فيلمه «بن هور» ، وأخرج بازوليني «انجيل متى» مظهراً المسيح كبطل ثوري ، وهاهو ذا المسيح يظهر في مسرحيتين تعرضان في لندن لمدة سنوات طويلة من النجاح هما : «اسم الله» و«المسيح نجم عالمي» ، كما يظهر في مسلسل تلفزيوني عالمي هو «المسيح الناصري» من إخراج زيفريللي .

«اسم الله»

«اسم الله» مسرحية موسيقية استلهمت من إنجيل متى ، كتب أغانيها وألحانها ستيفن شفارتس . أخرج المسرحية عام ١٩٧١ في نيويورك جون مايكل تيبلاك ، ثم انتقلت إلى لندن

بإخراج روبرت تشيسمان الذي رافق بروفاتها هناك . وللمسرحية قصة طريفة ، فبينما كان تيبلاك يحضرها في ذهنه كأطروحة عملية لنيل الماجستير في المسرح ، تعرض للتفتيش من قبل البوليس الأمريكي عند باب أحد الكنائس بحثاً عن المخدرات . وهنا اكتملت الصورة في ذهنه . إن المسرحية تحكي عن شباب ممزق ضائع يستعيد قصة الانجيل ، ويلعب مشاهدها . وفي النهاية يتحول الشاب الذي يعظ رفاقه إلى مسيح جديد ، ويصلب بينما يحاول شباب الجيل من رفاقه التخلص من الذنب .. والخلاص من سجنهم المادي دون جدوى . وتيبلاك له رأي جريء . إنه يقول : « أنا لست فناناً . أنا صاحب حرفة . اجمعوا كل حرفيات العاملين في المسرح أمام جمهور ، تجدون أمامكم فناً » .

أما شفارتس الذي أصبح واحداً من المؤلفين الموسيقيين اللامعين في المسرح بعد نجاح « اسم الله » ، وانتقالها من خارج برودواي إلى أحد مسارحها الكبيرة ، ثم انتقالها منها إلى لندن ، فقد كتب أعمالاً جديدة تثير نجاحاً كبيراً هذه الأيام مثل « العرض السحري » التي تعرض في برودواي .

أما روبرت تشيسمان فقد عمل بعد تخرجه من المدرسة

المركزية للإلقاء والدراما كممثل سينمائي ومخرج درامي مساعد في الـ بي.بي.سي . لكن الجزء العام من عمله كان التدريس بمعاهد الدراما المحترفة مثل «رادا» ، المدرسة المركزية ، ومعهد المسرح . وقد اجتمع بتيبلاك في نيويورك وهو يجري تدريباته على عرض برودواي ، فأثارت هذه التدريبات حماسته إلى حد بعيد بحيث أصبح يعتبر «اسم الله» واحدة من المسرحيات القليلة الملهمة في جيلنا كله .

شاهدتِ المسرحية على مسرح (هير ماجستي) بلندن ، وهي مسرحية مليئة بالإيقاع والحركة إلى حد بعيد ، تعتمد على البساطة ، وعلى الأداء المسرحي الحديث الذي يستفيد من عناصر الرقص والتمثيل الايمائي . إن العنصر الغنائي فيها عنصر هادىء ، غير مقحم . والمسرحية في حد ذاتها تعتمد على أسلوب السرد ــ كالحكاية ــ وما يلبث المخرج أن يبني من هذه الأجزاء إيقاعاً متصاعداً ومؤثراً ، ووحدات درامية غنية . إنه يملأ النص بالتفاصيل الحركية ، وبالمرح أيضاً . هذا هو في الحقيقة واحد من أبرز اتجاهات الإخراج المعاصرة : أن يستفاد من العفوية ، من الارتجال ، ومن اللعب الصبياني في عملية الخلق المسرحي . وفعلاً كان الممثلون برشاقتهم ومرحهم وخفتهم نموذجاً للأداء في هذا

الطراز من المسرح ، حيث تصبح أكثر المواضيع جدية وقتامة وعمقاً عرضاً جذاباً ممتعاً . إنهم يدعون المتفرجين لمشاركتهم الشراب على المنصة في الاستراحة بعد مشهد « العشاء الأخير » ، ومن نفس النبيذ الذي كان بطل المسرحية و(حوارييه) ، يشربونه خلال العرض . لكن هذا لا يحرم الجمهور إطلاقاً من التفاعل والمشاركة العاطفية في الفصل الثاني . بل إن الفصل الثاني على وجه التحديد يصبح أكثر إمتاعاً وتأثيراً ، ونصبح معه أكثر مشاركة وتفهماً ، فأسلوب العرض الحركي في الفصل الأول يهيمن علينا ، والمبالغة في المرح والإيماء والتهريج تجعلنا نقف على مسافة وغربة من القصص الدينية التي يلعبها شبان وفتيات كالهيبيز . لكن مشهد صلب المسيح على قضبان القفص الحديدي الذي يأسر الجميع يهزنا ، تماماً كما هزنا من قبل مشهد « العشاء الأخير » ، ففي المشهدين يتحد الشاب الذي يرتدي الجينز مع المسيح في شخصية واحدة ، ويصبح الخيال المروي واقعاً جديداً يتكرر في زي العصر .

لا أدري ما هو السر في تشابه البناء الفني بين « اسم الله » ومسرحية محمود دياب « باب الفتوح » ، على الرغم من اختلاف

الموضوعين طبعاً . المهم أن جيل الشباب البريطاني هو المتحمس الأول لهذا العمل ، وهو الذي يشكل غالبية رواد المسرح . وكما أن المسيح هنا شاب بسيط ، صادق ، وحيد ، ونبيل ، فإن الشباب من رواد المسرحية الذين يرتدون الجينز يحلمون بالبراءة والحب ، ويتوحدون مع قضيته ، ويرون فيه تعبيراً عن معاناتهم وعن عجزهم عن التكيف مع المجتمع الرأسمالي .

«المسيح نجم عالمي»

منذ مسرحية « هير » الشهيرة لم تلق مسرحية غنائية رواجاً جماهيرياً واهتماماً نقدياً كما لقيت مسرحية « المسيح نجم عالمي » . لقد شقت هذه المسرحية طريقاً مختلفة تماماً عن المسرحيات الأخرى المتفرعة عن « هير » : طريق المأساة الصوفية في إطار غنائي حديث .

منذ أن التقى (تيم رايس) ــ كاتب أغاني المسرحية ــ و(اندرو لويد ويبر) ــ مؤلفها الموسيقي ــ عام ١٩٦٥ ، بدأ الاثنان بالتعاون ، فأنجزا عام ١٩٦٨ أول عمل ديني مستمد من الانجيل عن حكاية « جوزيف » . من هنا كانت بداية « المسيح نجم

عالمي » ، لكن النهاية كانت في الاتفاق مع المنتج (روبرت ستيغوود) الذي سبق أن أنتج « هير » ، « سيدان من فيرونا » ، و« أوه كالكوتا » . أما المخرج (جيم شارمان) فقد أخرج أعمالاً مسرحية متميزة ، مثل « كما تهواه » ، « الملك لير » من الشكسبيريات ، و« طعم العسل » لشيلاديلاني ، و « رياضة أمي المجنونة » لآن جيليكو من المسرح الحديث ، وأوبرا « دون جيوفاني » ، كما أخرج فيلمين للسينما أهمهما هو « عرض روكي للرعب » . ولكن من هو المسيح في هذه المسرحية التي لمع بريقها في لندن على مدى سنوات طوال ؟

إن المسيح هو البطل الذي جاء قبل أوانه ، حاملاً للعالم رسالة نبل وعدل ، ولكن ليواجه بوحدته المضنية وتخلي رفاقه والناس عنه : بطرس الذي ينكره ، وهيرود الذي يظهر في ثياب رأسمالي معاصر مع خمره ونسائه وذهبه ، وبيلاطس الذي يأمر بتعذيبه . إنه شهيد كل العصور والأمكنة ، بطل وجودي يشعر بالخوف والشك ، لكنه رغم ذلك يتابع الدرب ، ويدفع صدره باتجاه الخنجر ، ليكرس مقولته : « كان ممكناً أن تبصروا الحقيقة ، لكنكم أغلقتم عيونكم . كي تقهر القدس الموت ، عليكم أن

تموتوا من أجلها » . والمسيح في المسرحية إنسان بسيط نقي ، يدافع عن البسطاء شاعراً أن العبء أثقل منه ، وأنه مازال ضعيفاً ، لكنه يتحدى شاهراً كلمة الحق في وجه الاستغلال والمال والمناصب والأعراف الظالمة . إنه بطل تراجيدي ، وإنه ثوري رائد . يدرك يهوذا هذه الحقيقة فينشد قبيل النهاية :

« لماذا اخترت عصراً متأخراً كهذا ؟ وبلداً غريباً كهذا ؟ لو أتيت اليوم لوصلت إلى الأمة بأجمعها » .

لكن غلطة المسيح التراجيدية الحقيقية هي أنه يريد المطلق دون أن يخطط جيداً . إنه بطل رومانسي يسعى إلى حتفه بوعي ، لذلك فهو ليس بسياسي أو حكيم . ويهوذا يدرك هذا أيضاً ، فيقول :

« كل مرة أنظر إليك فيها لا أفهم لماذا تترك الأمور تفلت من يديك . كان ممكناً لو تدبرت الأمور وخططت لها أن تصبح النتائج أفضل » .

إن المسيح في ذروة اختياره بين الخلاص الجسدي وبين التضحية بنفسه من أجل إيمانه وقضيته يطلب من الله إشارة ،

ولكن الإشارة لا تظهر أمامه . رغم ذلك يتابع مسيرته على درب الآلام .. درب الفقراء والمسحوقين . إنه النموذج النقيض لبيلاطس الروماني ، وللكهنة ، ولهيرود الذي يرمز للتكنولوجيا الصناعية الرأسمالية المعاصرة . وهو يطلق صيحته الصادقة الرائعة بعد أن قرر الشهادة دفاعاً عن شرف الإنسانية ، مخاطباً الله :

«سأشرب كأسك المسموم . سمرني إلى الصليب ، حطمني ، اسفح دمي ، اضربني ، اقتلني ، خذني الآن ، قبل أن أضعف وأتراجع» .

استطاع مخرج العرض (جيم شارمان) أن يخلق جواً صوفياً مؤثراً ، مستخدماً البخور والحيل المسرحية (مثل أرضية المسرح التي تتحول بقعة وراء بقعة إلى لون الدم مع عملية جلد المسيح ، ومثل مشهد صلبه حيث يصعد وسط الدخان إلى السماء) . واستخدم المخرج أيضاً الماكياج المبالغ ، والرموز المجسمة في قطع الديكور . واعتمد (شارمان) من جهة أخرى على اللمسة الإنسانية في أدواره الرئيسية (المسيح ، يهوذا ، المجدلية) وجعل الأداء الغنائي (بمساعدة رايس وويبر) يلعب دوراً درامياً طوال العرض ، في الوقت الذي استفاد فيه من التشكيلات البشرية

والأزياء والاكسسوار . عرض «المسيح نجم عالمي» يتميز بالمعاصرة والقرب من أجواء الجيل الشاب ، دون أن يحمل أية نبرة وعظية دينية مملة . إنه عرض غنائي حديث فعلاً ، فيه شاعرية ، وفيه قوة ، وفيه بساطة : ذلك هو جماله الأخاذ .

في مسرحيتي «اسم الله» و«المسيح نجم عالمي» كنا مع المسيح الجديد : البطل الرومانسي ، الشهيد باختياره . إنه مسيح يرتدي الجينز ويغني أشجانه وغضبه ومحبته ، ويحلم بعالم أفضل يسوده العدل والرحمة . أتراه مسيح أتى ثانية قبل عصره ؟ أم أنه المسيح المتجدد في كل العصور ، ذلك البطل الوحيد الحالم الذي يواجه الشر ورأس المال ، ذلك الذي يشك ويتردد ثم يقدم ، لأنه يعرف أن تضحيته هي الثمن من أجل إظهار نور الحقيقة للآخرين ، ومن أجل خلاص الإنسانية .

«آيرين» المسرحية الخضراء دائماً

لا شك أن مجد «آيرين» يعود ، فهذه ــ كما يقولون ــ من المسرحيات الغنائية التي ستظل خضراء دائماً . إنها مسرحية خفيفة من طراز «سيدتي الجميلة» و«ايرما الحسناء» ، عمادها

الرقص والغناء والنكتة والبذخ الشكلي . أساس القصة مقتبس عن حكاية « سندريلا » المعروفة ، ولكن جيمس مونتغمري حوّلها إلى مسرحية حديثة جاب بها أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية خلال الحرب العالمية الأولى ، دون أن يصل بها إلى برودواي . وما لبث منتج كبير يدعى (كارل كارلتون) أن أعاد إنتاج المسرحية بشكل غنائي ، وأعطى الدور الرئيسي فيها لصديقته (اديث داي) ، بينما كتب أشعارها مؤلف معروف يدعى (جو ماكارثي) ، وألـف موسيقاها شاب يدعى (هاري تيرني) ، ما لبث أن احتل مكانة مرموقة بعد نجاحه في كتابة ألحان المسرحية . وكان النجاح باهراً منذ ذلك الحين .

أطرف حكاية تتعلق بالمسرحية هي أن (تيرني) لحن أحد المقاطع الرئيسية بعدة أشكال ، وحمل نوتاته إلى فيلا (مكارثي) ، وجلس إلى البيانو ليسمعه إياها . وما أن بدأ بالعزف حتى نبح كلب (مكارثي) من المطبخ ، فقال صاحب الدار : « هذه غير صالحة . إنها لم تعجب كلبي » . وعزف صاحبنا القطعة الثانية فازداد نباح الكلب ، وألغى مكارثي القطعة . فاحتج (تيرني) قائلاً : « هل سندع الكلب يؤلف موسيقا المسرحية ؟ » لكـن

مكارثي أجابه بهدوء وثقة ولا مبالاة : «أسمعنا محاولتك الثالثة» . وبدأ (تيرني) العزف خائفاً ، لكن الكلب لم ينبح ، بل تسلل بهدوء من المطبخ وأقعى متمسحاً بحنان بقدمي صاحبه الذي صاح : «هذا هو لحننا» . الغريب أن هذا اللحن بالفعل جعل (هاري تيرني) واحداً من كبار الملحنين ، وجعل شهرته تغزو الآفاق . كم نحتاج إلى كلب كهذا ليقوم أغانينا المحلية ، وأعتقد أنه لن يكف عن النباح !

المهم ، ضربت «آيرين» في أمريكا الرقم القياسي بين عامي ١٩١٩ و١٩٤٤ ، وذلك حتى ظهور مسرحية «أوكلاهوما» ، فقد عرضت «آيرين» (٦٠٧) مرات ، ثم انتقلت (اديث داي) إلى لندن بعد زواجها من المنتج ، حيث ظهرت في بطولة العرض البريطاني للمسرحية . ووصل نجاح «آيرين» في الولايات المتحدة إلى حد أن سبعة عشر فرقة جوالة كانت تعرضها في الوقت نفسه في مختلف أرجاء البلاد . أما بين الحربين فكان لابد أن يجد المرء عرضاً لها هنا أو هناك في العالم الناطق بالانكليزية . كما صورت «آيرين» مرتين للسينما . ما لبثت الحياة أن أعيدت للمسرحية في السبعينات ولعبت (ديبي رينولدز) الدور الرئيسي فيها لمدة سنة ،

وتلتها (جين باول) . أما في استراليا ، التي اشترت حقوق عرض المسرحية ، فقد أخذ المنتج بفكرة الاعتماد على الوجوه الجديدة كما ألحقت تحسينات على الأدوار الكوميدية ، وأضيفت أغنيات جديدة ، وافتتح العرض في أيار ١٩٧٤ بنجاح مذهل ، وهو يعتبر صورة عن العرض اللندني الحالي .

منتج المسرحية البريطاني هو (هارولد فيليدنغ) الذي قدم عدداً من الروائع الغنائية مثل « سندريلا » ، « أبحروا بعيداً » و« مام » ، يقدم هذه المرة عرضه رقم (٢٠) . و« آيرين » اللندنية كانت مسرحية الموسم ، فهي تجمع إمكانات هائلة ، ونجوماً محبوبين ، وإخراجاً أنيقاً . وقد بدأ عرضها على مسرح (ادلفي) بلندن في حزيران ١٩٧٦ ، حيث شاهدتها هناك .

موضوع المسرحية أن (آيرين أودير) ، وهي شابة من أسرة متوسطة الحال ، تتمكن من فتح محل لإصلاح البيانوهات ، وتكون أول صفقة لها في قصر مليونير شاب تريد أمه أن تخطب له عروساً ذات حسب ونسب وجمال . ويعجب المليونير ببساطة آيرين وبشخصيتها الواثقة المرحة ، فيعينها مديرة لأعماله . ويكون قد اتفق على مشروع مع أحد مصممي الأزياء المشهورين أطلق

على نفسه اسم (مدام لوسي) . وتبدأ المتـاعب حين تفـرض (آيرين) صديقاتها من العاملات الفـقيرات في المخزن ليعملـن عارضات للأزياء ، لكن التدريب ينجح بعـد جهـد مضحك وطويل ، وتعجب الأم في الوقت نفسه بآيرين التي تنتحل شخصية كونتيسة . أمـا المليـونير الشاب فيعاملهـا كمديـرة لأعمالـه وحسب ، ولا يبادلها عاطفة بعاطفة ، وتترك قصره متألمة محبطة لتعود إلى حيها الفقير . لكن المليونير يتبعها ، وتتوالى المواقف والمفارقات إلى أن تكشف الحقائق : يصارح الشاب آيرين بحبه رغم الفوارق الاجتماعية والمادية بينهما ، بينا تكتشف أمها العجوز في (مدام لوسي) الرجل الذي كانت تحبه في الماضي .

أخرج المسرحية (فريدي كاربنتر) ـــ وهو مخرج العرض الاوسترالي نفسه ـــ فأبـدع في رسم الحركـة وإضفـاء اللـمسة الكوميدية على العمل . بينما حقق فنان الديكور الاوسترالي الشهير أيضاً (لودون سانت هيل) نجاحاً باهراً في سرعة تحريك الديكور وجمالياته . أما تصميم الرقصات فقام به (نورمان ماين) الايرلندي الأصل الذي حاز على عدة جوائز عالمية . وكان هناك عدد كبير من المختصين العالميين المشرفين على الشؤون الفنية الأخرى .

لكن «آيرين» ، رغم كل هذا البريق الوهاج المغري تظل عملاً يدور ضمن أفق المسرح الغنائي التقليدي .. المسرح الميت . أما مضمونها فهو في النتيجة تصالح مفاجىء عجيب عماده الحب . كل الشخصيات فيها ظريفة دون استثناء ، وبغض النظر عن وضعها الاجتماعي والاقتصادي . إنها مسرحية محايدة أكثر مما يجب ، ربما إلى حد التحيز للثراء وسعادة القدرية عن طريق الحظ . الهدف الذي تكرس نفسها من أجله ــ بالتالي ــ هدف صغير ، فهي ترجو المتعة لأجل المتعة . لا شك إننا نخرج مبتهجين ، ضاحكين ، حالمين ، ولكن هنا بالذات يكمن الخطر ، فالمسرحية لا تكتفي بألا تقدم لعقولنا شيئاً هاماً ، ولا تكتفي بإغراقنا بجملة من العواطف الرومانسية ، لكنها أيضاً تقنعنا بما هو غير واقعي وغير صادق . إنها مسرحية محبوكة الصنعة ، كل شيء فيها مغلف بإضاءة وردية جذابة . بالتأكيد ، ليست هذه صورة العلاقات الاجتماعية في المجتمع الامريكي ، لا في العشرينات ولا الآن . إن المسرحية رغم أنها تدور في بيئة الطبقة الارستقراطية بالغة الثراء ، إلا أنها لا تأخذ منها موقفاً نقدياً معارضاً ، لا تظهر مساوئها ، ولا تسخر منها بأكثر مما تسخر من الفقراء .

أما عن العرض ، فهو فعلاً ممتع جداً ، لكنه غير مجدد .

هذا النمط هو بالضبط نمط انتاج برودواي والمسارح الاستعراضية الكبرى في العالم الغربي ، تلك المسارح التي مازالت تحيي روائع الأمس ببذخ مبهر ، لكنها لا تخطو أية خطوة نحو صنع مسرح المستقبل . لهذا السبب فإن الغالبية العظمى من جمهور « آيرين » هي كهول وعجائز وسياح من الولايات المتحدة وكندا وأوستراليا .

المسرح البريطاني بين شكسبير والمؤلفين الجدد

صحيح أن الاتجاهات المجددة في الشكل المسرحي لم تنطلق من بريطانيا ، بل من فرنسا وبولونيا والولايات المتحدة ، وأن المسرح الانكليزي محافظ على التقاليد إلى حد كبير ، لكن بعضاً من أكثر الكتاب المسرحيين شهرة في العالم كله اليوم انطلقوا من لندن ، في القديم والحديث على حد سواء ، وحملوا دائماً راية التجديد في المضمون الفكري والمعالجة الاجتماعية . ولعلكم تذكرون جيل « مسرح الغضب » الذي تزعمه جون أوزبورن ، وتذكرون الجيل الذي تلاه مباشرة حاملاً لواء « مسرح العبث » وتزعمه بيكيت ثم هارولد بينتر . كما أننا لا شك سنذكر أسماء أخرى لامعة ، مثل : جون آردن ، بيتر شيفر ، روبرت بولت ، آرنولد ويسكر ، وتوم ستوبارد . ولن ننسى أن لندن استقطبت منذ القديم بثقافتها بعضاً من كبار المبدعين ، فاليوت الشاعر والناقد ، وجيمس الروائي الشهير ، كانا يعتبران نفسيهما بريطانيين أكثر منهما أمريكيين ،

واليوم تصر الأوساط البريطانية على منحهما هذا الحق بشدة .

كذلك فإن المسرح البريطاني اشتهر بممثليه العظام ، على مر العصور وحتى الآن ، وبمدارس التمثيل الشهيرة التي تعتبر الأفضل في العالم ، مثل (رادا) ، (مركز الدراما — لندن) ، (لامدا) ، (الأولدفيك) ، (غليدهول) ، و (المركزية) ، وغيرها .

وهكذا ، يمكننا القول أن المهتم بالمسرح في أي وقت من أوقات الموسم المسرحي سيجد ما لا يقل عن عشرة عروض هامة من مختلف الأنواع يحضرها في لندن . وليس هذا بكثير على عاصمة من عواصم المسرح البارزة في العالم . ولا شك أن أول ما يستلفت النظر هو البحث عن شكسبير .

شكسبير الماثل دائماً في أي موسم على مسارح لندن ، والصعب المنال في أحيان كثيرة . ولأنني سبق أن تعرضت لمثل هذه المشكلة في زيارة سابقة ، تداركت الأمر هذه المرة واستطعت منذ وصولي أن أحجز بطاقات لأبرز ثلاثة عروض شكسبيرية تقدم في لندن في أواخر عام ١٩٧٩ . كان عرض بيتر بروك لمسرحية «أنتوني وكليوباترة» ومن بطولة غليندا جاكسون قد انتهى

وفاتني ، ولكن كان هناك بالمقابل : « خاب سعي العشاق » لفرقة شكسبير الملكية في (الأولد ويتش) ، و« ريتشارد الثالث » و« كما تهوى » في (المسرح القومي البريطاني) .

الكوميديا الشكسبيرية

موضوع الكوميديا الشكسبيرية الأثير هو موضوع الحب : هذا الموضوع الذي نخال أننا نعرف كل شيء عنه ، فإذا ما وقعنا في التجربة اكتشفنا أننا نجهل كل شيء . لكن الحب يمكن أن يكون أيضاً موضوعاً للتراجيديا ، كما في « روميو وجولييت » و« عطيل » ، فكيف يعالجه شكسبير في كوميدياته وتراجيكوميدياته ؟ تعتمد الكوميديا الشكسبيرية على لعبة التنكر ، والتنكر له ثلاثة أشكال رئيسية :

١ ـــ تغيير الملامح أو الزي .

٢ ـــ تغيير الشخصية وانتحال شخصية أخرى .

٣ ـــ إخفاء الشعور الحقيقي واصطناع شعور آخر زائف .

في جميع كوميديات شكسبير وأحياناً في بعض مآسيه ، (مثل « الملك لير » و« هاملت ») ، هناك تنكر . وهنا يطيب لشكسبير أن يحلل الحب ، ويفضح جوانب الزيف في العلاقات

الانسانية ، ويسخر من أولئك الذين يدعون الصلابة والورع والزهد . إن معاصرة أفكار شكسبير وتجددها الدائم ناجم عن إيمانه الجريء بنبض القلب البشري ، وطبيعة الانسان الأصلية ، ودفاعه عن الصدق في العواطف والأفكار .

« خاب سعي العشاق »

هذه الكوميديا التي كتبها شكسبير حوالي (١٥٩٣ ـــ ٩٥)، واحدة من أجمل كوميدياته الخالصة . موضوع المسرحية أن ملك نافار وثلاثة من فرسانه يقسمون أن يعتزلوا ثلاث سنين في مكان ناء للصيام والصلاة والتأمل ، مبتعدين عن عشرة النساء . ويصادف أن أميرة فرنسا وثلاثاً من وصيفاتها الحسناوات يصلن إلى نفس المكان الريفي النائي لدراسة شؤون الدولة . وهناك يتم اللقاء ، وسرعان ما يعشق كل منهم واحدة من الفتيات ، محاولاً إخفاء عشقه عن رفاقه . ولكنهم ما يلبثون أن ينكشف كل منهم أمام الآخر ، حتى ينفضحون جميعاً ، وتتحطم وعودهم وعهودهم حول الزهد والتنسك . إلا أن الفتيات لسن بتلك البساطة ، فعندما يعلمن أن الشبان الأربعة سيحضرون لمغازلتهن متنكرين بزي روسي ، يتحايلن لعصب أعينهم ، ويجعلن كل واحد منهم يبوح

بحبه ويقدم علامة عليه لغير التي اختار وأحب . وبعدها عندما يعود الشبان في ثيابهم العادية يسخرون منهم ، ويتهمنهم بأنهم نكثوا بالوعد مرتين ، مرة حين قرروا الاعتزال للصلاة والدراسة ، ومرة حين أقسموا على حبهم لمن لا يحبون ، وفي الوقت ذاته يكون الأتباع قد أحبوا بعضهم أيضاً . وبينما همْ غارقون في لهوهم ومقالبهم يصل رسول ليبلغ الأميرة أن والدها ملك فرنسا قد توفي . وتجبر الفتيات الشبان على الاعتكاف سنة كاملة في الزهد والتنسك كي ينالوا الغفران على حنثهم بوعودهم وأيمانهم ، وذلك قبل أن يرجعن إليهم ليتم لقاء العشاق .

أخرج المسرحية جون بارتون ـــ أحد الأعضاء الخمسة للجنة الاستشارية المشرفة على فرقة شكسبير الملكية ـــ وهو مخرج معروف أخرج (٢٥) مسرحية ، معظمها من أعمال شكسبير ، وأشهرها « ترويلوس وكريسيدا » التي قام بإخراجها مرتين .

أجمل ما في العرض هو الشاعرية الغنائية التي قدم بها : فكل الصورة التي صنعها الديكور البسيط للغاية بأوراق الشجر المتناثرة على الأرض ، وحركة الممثلين الرشيقة ، وجو الحب والفروسية ، خلق أمامنا عالماً من البهاء والشعر يمتع النظر ويدفىء

القلب . إن ما يرفع عرضاً أو يخفضه هو أداء الممثلين ، وقد كان ممثلو المسرحية وممثلاتها على غاية من الرشاقة والحيوية ، يتحركون بخفة كوميدية وأداء واقعي مقنع في نفس الوقت ، ويحافظون على الجو الشكسبيري ــ في الإلقاء خاصة ــ مع لمسة معاصرة . أما العزف والغناء فكان حياً وليس مسجلاً ، فازداد العرض جمالاً وتأثيراً بذلك .

« خاب سعي العشاق » نموذج مثالي لكيف تقدم مسرحيات شكسبير في المسارح الكلاسيكية العريقة المجددة في لندن وستراتفورد .

« كما تهوى »

كتب شكسبير هذه المسرحية عام ١٥٩٩ ، وهي واحدة من ثلاث كوميديات احتفظت بأكبر حد من التجدد والنجاح الجماهيري ، هي و« جعجعة بلا طحن » و« الليلة الثانية عشر » . وكما يشير الناقد هاري غرانفيل باركر ، فإن شكسبير في هذه المسرحيات الثلاث يبدو وكأنه يخوض تحدياً من نوع خاص ، فهو يقول لجمهوره : « ها آنذا أقدم لك كل ما تحب وتهوى ، من قصة

حب ومرح وتهريج ، ولكني أقدمها بطريقتي وأسلوبي ، وأصل بها لما أشاء» . وبالفعل ينجح شكسبير في هذه الكوميديات نجاحه في أفضل تراجيدياته ، فيرسم شخصيات إنسانية لا تنسى ويكشف عن مشاعرها الخفية ، ويضعها في مواقف طريفة للغاية ، فإذا بنا نتفاعل معها ، ونضحك على تنكرها ، ونكتشف ما نخفيه عن أنفسنا من خلالها .

قصة المسرحية أن (فرديدريك) اغتصب السلطة من أخيه ، واضطره للالتجاء إلى الغابة برفقة عدد من أنصاره النبلاء ، مخلفاً وراءه ابنته (روزاليند) في قصر عمها تعيش مع صديقتها وابنة عمها (سيليا) ، في نفس الوقت نتعرف على الشاب (اورلندو) الذي يتعرض لاضطهاد أخيه الأكبر ، وتتعرف عليه (روزاليند) فيتبادلان الإعجاب والحب ، خاصة خلال مباراة مصارعة يفوز فيها (اورلندو) فوزاً غير متوقع على خصم قوي . وبالمصادفة ينفى (اورلندو) إلى الغابة في نفس الوقت الذي تهرب فيه (روزاليند) و(سيليا) ومهرج البلاط إليها بحثاً عن الدوق المنفي . وفي الغابة تلتقي (روزاليند) المتنكرة بزي غلام بـ (أورلندو) العاشق الولهان الذي يبثها كل يوم أشعار حبه ويلصقها على أشجار الغابة ،

فتعرض عليه أن تخلصه من هذا الحب المعذب . ولكن المشكلة تزداد تعقيداً عندما تقع صبية في غرامها ظناً منها أنها فتى وسيم . وتكشف (روزاليند) عن شخصيتها أخيراً ، ويعرف فيها (اورلندو) الفتاة التي يحب . ويأتي الدوق المغتصب إلى الغابة ومعه أخ أورلندو نادمين ، يطلبان الصفح ويعيدان الحق إلى نصابه .

تذكرنا مسرحية « كما تهوى » الكوميدية بتراجيديا « الملك لير » ، ففي كلتيهما نبلاء منفيون ، ومهرجون ينطقون بالحكمة ، وطبيعة فيها الأمان وفيها الشقاء . وهي تذكرنا بمسرحية « العاصفة » أيضاً . وموضوع المسرحية — كما هو واضح — يدور حول الحب والتنكر . ويظهر فيها نموذجان كوميديان شكسبيريان هما : « الحكيم — المهرج » و« المهرج — الحكيم » . الأول هو (جاك الحزين) ، أحد النبلاء المرافقين للدوق المنفي والد روزاليند ، وصاحب الجملة الشهيرة : « ما العالم سوى مسرح كبير ، ونحن الممثلون عليه » . أما الثاني فهو مهرج البلاط الظريف الذي يرافق (روزاليند) و(سيليا) في رحلتهما ، والذي يقع أيضاً في حب فتاة ريفية .

تعالج المسرحية — حسب رأي الناقد البولوني يان

كوت ــ موضوعاً خالداً من مواضيع الإنسانيـة هو موضوع الحاكم الشرير الذي يغتصب من الأمير الطيب عرشه . ويعلق الناقد الوجودي دافيد هورويتز على شخصية (روزاليند) قائلاً : «إن روزاليند واعية لمعنى حبها ، بعبثه الذي لا يمكنها تفاديه ، وبعظمته التي لا تقاوم . إنها طبيبة تعالج الحمى التي أصابتها ، وتصف لنفسها ذات الدواء الذي سبب الداء» .

أخرج جون ديكستر المسرحيـة على منصة (اوليفييـه) الرئيسية في (المسرح القومي البريطاني) . وديكستر واحد من ألمع الأسماء في المسرح البريطاني المعاصر ، وله باع طويل في إخراج المسرحيات بشكل حديث بسيط . انطلق جون ديكستر من رؤيا مسرحية قريبة جداً من مواطنه بيتر بروك ، فالمسرح عبارة عن «مساحة فارغة» ، والحياة تدب فيه من خلال حركة الممثلين وأدائهم .

يستفيد جون ديكستر من كثير من المراجع ، ويثـبت نصوصاً منها في برنامج العرض ، خاصة من «الغصن الذهبي» لفريزر ، ومن كتاب يان كوت «شكسبير معاصرنا» . إن أحدث النظرات الإبداعية لمسرح شكسبير تعتني بالجانب الطقسي من

الحضارة وتحاول أن تجد فيه ما هو خالد وجذاب على مر العصور . إن في هذه الطقوس الرموز الأصلية المتجددة على الدوام . لذلك نجد في النقد الحديث إحياء لها على يد (نورثروب فراي) . وهنا على المسرح يحاول جون ديكستر مجاراة هذا ، مع لمسة من برشت ، ولمسات من آخرين . إن « كما تهوى » تحتفي بطقوس الخضرة والازدهار ، كما يقول الباحث مولوين ميرشنت . وهذا ما أكده ديكستر في إخراجه فعلاً .

يبدأ العرض والممثلون يتجمعون تدريجياً ، يهيئون منصة التمثيل البارزة بين الجمهور ، والعارية تماماً إلا من حزم قش . وفي بداية الفصل الثاني ، عندما يقترب الربيع ، نجدهم يفرشون قماشة بيضاء ملونة ببقع خضراء أمامنا ، ويضعون شجرة رمزية رفيعة ، ماتلبث عندما يأتي الربيع أن تورق أغصانها بخدعة جميلة . ليس هناك أي شيء إيهامي ، ولكن هناك عاطفة ، وهناك اندماج في التمثيل ، وإتقان لتجسيد الشخصيات وإقناعنا بها . إن المسرح هو إعادة خلق الطقوس ، والمتفرج يقبل المشاركة في اللعبة ، ويخضع لشروطها . لذلك لا نصدم عندما يعزف الموسيقيون من إحدى شرفات المسرح ، ولا عندما يضع الممثلون أقنعة من رؤوس

لغزلان ، ولا عندما يركبون قطع الاكسسوار القليلة أمامنا . عرض غاية في البساطة ، والممثلون رشيقو الحركة ، خفيفـو الظـل ، حيويو الأداء .

ولكنني أذكر عرضاً قديماً للمسرحية لفرقة (الأولدفيك) شاهدته ذات مرة على شاشة التلفزيون ، وكان ساحراً للغاية رغم كلاسيكيته . في عرض اليوم كانت الممثلة سارة كيستلمان مجيدة في دور (روزاليند) ، وذات حضور ومرح دائمين . أما سايمون غالو فلم يكن مناسباً لدور (اورلندو) على الرغم من كل ما بذله من جهد في التمثيل . فهو أقصر من اللازم ، وأقل جاذبية من أن يلفت نظر روزاليند ، ولم يكن مقنعاً في مشهد المصارعة ولا في مشاهد الحب . بل ربما أمكننا أن نعيد السبب إلى منهج عام ساد التمثيل تأثراً بآراء برشت التي تقول إن المسرح يجب أن يبدو كمسرح . على كل حال ، لم يخل هذا بمجمل الصورة الايجابية للعرض ، فالمسرحية تعتمد على النساء أكثر من الرجال ، شأنها شأن كوميديات شكسبير الأخرى ، ولعل السبب أنهن أكثر تعبيراً عن الحب وتجسيداً له . ولكن عرض (الاولدفيك) القديم الذي ذكرت كان أفضل من حيث توزيع الأدوار وأدائها ، خاصة أدوار الرجال .

صمم ديكور المسرحية (هايدن غريفن) ، وصمم أزياءها (بيتر هول) ، فساعدا بذوقهما الرفيع على إضفاء جمال على العرض ، ليكون صفحة جديدة مشرقة في تاريخ المسرح القومي البريطاني .

«ريتشارد الثالث»

شهدت «ريتشارد الثالث» تاريخاً عريقاً من العروض ، ولعب هذا الدَوَر الشكسبيري البارز عدد من مشاهير الممثلين ، نذكر منهم بالتسلسل : أدموند كين ، ويليام تشارلز ماكريدي ، هنري أرفينغ ، دونالد ولفيت ، لورنس أوليفييه ، إيان هولم .

عرضت المسرحية لأول مرة عام ١٥٩٣ ، وقد اقتبست أحداثها من مصدرين : «تاريخ ريتشارد الثالث» للسير توماس مور ، وكتاب هولنشيد الشهير الذي أعاد رواية القصة . أمَا أحداث القصة فدارت حوالي عام ١٤٨٥ . «ريتشارد الثالث» إذن هي من مسرحيات شكسبير الأولى ، وتنتمي إلى نمط أعماله التاريخية . ويعتقد أن هذه الشخصية نفسها كانت الأساس الذي بنى شكسبير عليه في أواخر حياته مأساة «ماكبث» الشهيرة .

وريتشارد الثالث نموذج شهير في عالم المسرح للداهية اللئيم الذي يخوض بحراً من الدماء من أجل الوصول إلى العرش . إنه يخدع في البداية كل من حوله ، ويقنع زوجة أخيه الملك المقتول (إدوارد) بأنه لا شأن له في الأمر ، انه وراء فظاظته وعرجه إنسان مخلص ، بل وأكثر من ذلك يعلن لها عن حبه ويكشف لها صدره واضعاً سيفه في يدها لتغمده فيه وتريحه من عذاب احتقارها وكراهيتها . وترتعد يد (آن) التي تحمل السيف . وتثور مشاعر الأنوثة فيها أمام هذا الرجل القوي البليغ الذي كان منذ دقائق يثير حقدها وغضبها لأنه الخصم التي تؤمن أنه قتل زوجها .

وهكذا يصبح ريتشارد وصياً على الملك الصغير الذي يخلف أباه ، وتبدأ عملية إزاحته لخصومه الذين يشكون بأمر جرائمه واحداً تلو الآخر ، حتى يصبح هو الحاكم المطلق للبلاد.. ويضج به النبلاء ، ويجمع هنري إيرل ريتشموند جيشاً للتصدي له وانتزاع السلطة منه . ويهزم الطاغية أخيراً ، ويطلق صرخته الشهيرة بعد أن يحاصر : «حصان .. حصان .. أعطي نصف مملكتي لمن يعطيني حصاناً» .

أخرج المسرحية كريستوفر موراهان على منصة مسرح (أوليفييه) الرئيسية ، وهي منصة بارزة يحيط بها الجمهور في

مدرجات عالية من ثلاثة جوانب . وللمنصة أهمية كبيرة في تحديد شكل وطراز العروض التي تقدم عليها ، لذلك نجد أن الإخراجات التي تقدم على (الأوليفييه) و(الكوتيسلو) خاصة هي دائماً مجددة ، منذ بيتر هول حتى الآن . ولكن التجديد الشكلي ليس كل شيء ، فالديكور التجريدي المكون من أسوار ضخمة رمادية اللون تعطيها الإضاءة ظلالاً مختلفة في كل مشهد ، والساقية المحيطة بمنصة التمثيل ، والتي تبدأ بالاحمرار كلما أقدم ريتشارد على ارتكاب جريمة جديدة،وكأن الدماء تجري فيها حتى تحيط بريتشارد نفسه إحاطة السوار بالمعصم . كل هذا لم يمنح العمل معاصرة كافية ، بل ظل في إطار الحداثة الشكلية التي تفتقر إلى عمق الإدراك المرهف للشخصيات الشكسبيرية ، ولإيقاع صراعها الداخلي . ورغم أن (جون وود) الذي لعب دور ريتشارد ممثل يتمتع بقدرات تمثيلية كبيرة ، إلا أن الرؤيا التي قدم بها كريستوفر موراهان المسرحية حدت من قدراته ، وجعلتها خارجية محضة ، فاكتفى بالحضور القوي . لذلك شاهدنا عرضاً أنيقاً ، ولكنه خال في كثير جداً من المشاهد من إثارة الإحساس بعمق الشر والجريمة ، بحيث لم يثر مشاعر الاشمئزاز والرعب التي تزيدها سخرية ومرح ريتشارد إثارة للتقزز والنفور ، بل انتزع من الجمهور

الضحك . في هذا العرض اختل التوازن تماماً بين ما هو كوميدي وما هو مفزع وشرير ، وكأن التجريد لم يكن شأن الديكور وحده ، بل شأن الأحاسيس والمواقف ، مما أضر بالعرض وقضى على عنصر التصديق عند المتفرج . كنا نشهد جهداً كبيراً ، فيه كل مقومات التشكيل والذوق والاتقان ، إلا أنني لم أصدق أو أقتنع لحظة واحدة بحقيقة ما يجري ، ولذلك لم انفعل أو أتأثر . بل إن تلك الساقية من الدم بدت حيلة فنية تعيق حركة الممثلين وتجعلهم يتعثرون ، محاولة أن تكون متكأً للمخرج للتعويض دون فائدة عما فاته أن يجسده ويعمقه في العمل التمثيلي نفسه . أما (مل مارتن) في دور (الملكة آن) ، فلجأت إلى المبالغة الميلودرامية ، وكان تحولها في واحد من أبرز مشاهد المسرحية من الحقد على ريتشارد إلى الترامي بين أحضانه سريعاً جداً بشكل أصبح معه مشهداً متكاملاً من مشاهد الكوميديا . لكن التمثيل عموماً ظل بمستوى مقبول من الاتقان الحرفي المتمكن ، وهو أقل ما نتوقعه من فرقة في شهرة (المسرح القومي البريطاني) . وأذكر إخراجاً آخر متفوقاً في حداثته وعمق تفسيره للمسرحية قدمه (المسرح الألماني) ببرلين الشرقية . وقد أخرج المسرحية آنذاك المخرج البرشتي المعروف (مانفريد ويكورث) ، ولعب دور ريتشارد (هيلمرتاته) .

وكان المخرج آنذاك أبرع في التحليل والتجسيد خاصة في مشهد ظهور أشباح القتلى التي تؤرق ضمير ريتشارد قبيل نهاية المسرحية حين جعل رؤوسهم وحدها تنبت من الأرض ، ولم يجسدهم كلهم بشكل تقليدي بارد كما فعل المخرج البريطاني موراهان . لقد قدمت « ريتشارد الثالث » الألمانية شكسبير في زي برشت .

المؤلفون المسرحيون الجدد

أصبح هناك عدد كبير من المؤلفين الإنكليز المتزايدين ، والذين حظي بعض منهم بسمعة عالمية طيبة ، وترجمت أعمالهم إلى أكثر من لغة . من أبرز هؤلاء المؤلفين وأغزرهم نتاجاً توم ستوبارد . بدأت شهرة ستوبارد منذ كتب مسرحية « موت روزنكرانتس وغيلدنشترن » ، وهي مسرحية تستلهم « هاملت » شكسبير في نوع من المحاكاة الساخرة ، بحيث تكون الشخصيتان المحوريتان هما شخصيتي زميلي هاملت في الدراسة اللذين تجسسا عليه وخططا لمصرعه ، فكانا ضحية الوضع الذي قبلا به كمخبرين للملك الآثم . كانت تلك المسرحية أولى مسرحيات ستوبارد التي عالجت موضوعاً أليفاً على المتفرج البريطاني بشكل غير مألوف ، ودمجت زمنين معاً ، هما زمن المسرحية الحديث وزمن

احداث « هاملت » في إطار تجريبي . والمسرحية تعتمد على لغة الحوار التهكمية التي لولا حيوية اللغة لبدت دراما تجريدية في فكرتها . ولكن أعمال هذا المؤلف لقيت نجاحاً جيداً، خاصة وأنه غزير النتاج بحيث فرض نفسه في الساحة المسرحية ، رغم أنه أقل تميزاً وتمكناً ممن سبقه أو زامله من بقية المؤلفين . عرضت مسرحية ستوبارد هذه عرضاً جديداً في مسرح طليعي معروف هو مسرح « الينغ فيك » ، وأخرجها مخرج مجرب معروف هو مدير الفرقة الفني في نفس الوقت (مايكل بوغدانوف) . منصة « الينغ فيك » نصف دائريـــة ، وبهذا فإن الاعتماد الأساسي هو على الممثلين ، خاصة وأن مسرحيات ستوبارد « كلامية » . وقد برع بوغدانوف في إيجاد حلول شكلية بسيطة جداً ، وموحية بأبعاد النص التهكمية . وقد قدم المسرح هذه المسرحية بالتناوب مع « هاملت » الأصلية في ملابس حديثة وإطار يوحي بجو الحرب العالمية الثانية ، واغتصاب الحكم من قبل سلطة عسكرية مخابراتية عاتية . وجدير بالذكر أن ستوبارد كتب أعمالاً أخرى مستوحاة من شكسبير في الفترة الأخيرة ، وهي من مسرحيات الـفصل الواحد التجريبية ، والتي لا تخلو من ذهنية زائدة ــ كما قيل عنها ــ وأبرزها ما استوحاه من « ماكبث » .

وبالمصادفة ، حضرت آخر مسرحيات توم ستوبارد ، وكانت تعرض في نفس الوقت على مسرح آخر بلندن هو مسرح « الفونيكس » . عنوان المسرحية « ليل ونهار » ، وموضوعها يدور حول موقفين متعارضين لاثنين من الصحفيين يعملان في إفريقيا ، أحدهما ملتزم ومخلص لمهنته ، والآخر عابث يتاجر بها دون شعور بالمسؤولية . ويجتمع الاثنان في بيت أحد ممثلي الشركات الأجنبية البيض في تلك المنطقة السوداء . وتتشابك العلاقات عندما تقوم علاقة غرامية عابرة بين زوجة صاحب البيت والصحفي العابث ، ويصل سراً رئيس دولة إفريقية إلى البيت ، فيتعرف عليه ويعرضه لسلسلة من الإهانات . ثم يصل خبر مصرع الصحفي الملتزم خلال تغطيته لأخبار اضطرابات في المنطقة ، وكان في ذلك إنارة مناقضة للواقع الفاسد من خلال استشهاد رجل ضحى بنفسه حفاظاً على شرف المهنة .

رغم الإخراج الرائع الذي قام به بيتر وود إلا أن المسرحية بدت لي فوتوغرافية ، كثيرة الحوار ، قليلة الفعل ، وخالية من معنى عميق ينور ويغني الحس الانساني . كما أن حبكتها القصصية ضعيفة وغير متماسكة . ولم يستطع الديكور الأنيق أو الإضاءة أو

التمثيل إنقاذ هذا النص العادي الخالي من ملامح الدراما القوية . بل إن التمثيل بدا باهتاً وتقليدياً في بعض المقاطع ، ولم تكن (سوزان هامبشاير) ذات حضور قوي ، بل إن بعض تصرفاتها بدت مفاجئة وغير مبررة . أما بيتر وود مخرج المسرحية فهو ضليع بإخراج المسرحيات الحديثة خاصة ، وله عديد من الأعمال ، تتراوح من أونيل إلى يونيسكو إلى شيفر إلى عديد غيرهم من المؤلفين . ولكن جهده كان غير ذي فائدة في جعل هذه المسرحية الباردة حيوية ومثيرة ، إلا أن لمساته الجمالية المتقنة وحضوره التقني كان واضحاً . إن أساس النجاح أو الفشل هو النص .

«حياة من هي على أية حال ؟»

أما المسرحية الجادة والجديدة الأخرى التي حظيت باهتمام في لندن . فهي «حياة من هي على أية حال ؟» للمؤلف بريان كلارك ، وتعرض على مسرح (سافوي) . والمسرحية درامية محضة تعالج شخصية رجل أقدم على محاولة الانتحار ، وأنقذت حياته في اللحظة الأخيرة . والرجل هنا غير شاكر لمنقذيه عملهم ، بل يدينهم لأنهم تدخلوا في أمر هو من صميم حريته . المسرحية هذه تعالج القضية : قضية حق الانتحار ، عبر حوارات ذهنية بين

الرجل وطبيبه ، والمستشار النفسي ، والممرضة ، والمحامي . أخرج المسرحية (مايكل لندسي هوغ) ــ وهو مخرج عمل خاصة في إخراج المسرحيات المعاصرة . وقد اتسم إخراجه بالبساطة التامة ، كما يتضح من خلال تصميم الديكور وحركة الممثلين : فسرير البطـل يتـوسط المسرح ، ودون جدران تفصل بين الغـــرف المفترضة . يتحرك الممثلون عبر هذه الأروقة المتخيلة للمستشفى الذي يرقد فيه البطل . إن التغريب في المسرح البريطاني الحديث لا شأن له بالتمثيل عموماً ، بل بالديكور وبالإخراج فقط ، وبالحدود الدنيا التي ينعكس فيها هذا على منهج التمثيل أحياناً . وبالفعل كان الأداء واقعياً نابعاً من الاندماج النفسي بالشخصيات ، معتمداً على هذه المعايشة الهادئة ، حيث يكون التعبير بالكلام وقليل من الحركة ، تماماً كما هو الأمر في الحياة اليومية . ولعل هذه هي نقطة القوة والجاذبية الوحيدة في عرض بدا لي بطيئاً وكلامياً أكثر مما يجب، على الرغم من حداثة الديكور ، وابتعاد فكرة الإخراج عن الواقعية التقليدية . قام بأداء الدور الرئيسي للرجل الذي يود الانتحار ممثل اسكوتلندي شهير هو (بيل باترسون) ، وهو يتمتع بصوت متميز وحضور قوي ، على الرغم من أن دوره أقعده طيلة الوقت ممدداً على سرير .

بشكل عام بدت لي سمعة هذه المسرحيـة أكبر منها ، فالتوجه الذوقي بين متابعي المسرح في إنكلترا وأميركا يتجه نحو التهليل لمعالجة هذه النواحي الاجتماعية الفردية ، حتى ولو افتقرت المسرحية للقوة الدرامية ، أو للحداثة ، أو للأحداث المشوقة ، واكتفت بأن تكون مجرد حوارات طويلة مملة يتخللها بعض المرح والفلسفة والذكاء .

جو أورتون .. ملك التأليف الكوميدي الراحل

جو اورتون باعتراف غالبية المسرحيين والنقاد والجمهور هو أعظم مؤلف كوميدي بريطاني منذ أوسكار وايلد . وأورتون ، الذي لا يعرف العرب إلا القليل عنه ، كاتب شاب توفي وعمره لا يتجاوز (٣٤) عاماً ، تاركاً سبع مسرحيات فقط ، ولكنها من أبرع الأعمال الكوميدية التي يختلط فيها الجنون بالواقع ، وتفضح زيف ونفاق الطبقة البورجوازية . ولد جو اورتون في (اليستر) عام ١٩٣٣ ، ومات مقتولاً في ظروف غامضة عام ١٩٦٧ . وأورتون درس التمثيل في الأكاديمية الملكية لفن المسرح (رادا) . كانت أولى مسرحياته «تسلية السيد سلون» ، ومنذ كتابتها تتابعت نجاحاته

وفوزه بالجوائز حتى وفاته . وقد حولت هذه المسرحية ، ومسرحيته الأخرى الشهيرة « لوت » إلى فيلمين سينمائيين .

•

أعاد مسرح « الأولدفيك » الشهير بلندن إنتاج مسرحية أورتـون الأخيرة « ماذا رأى الساقي » ، وأخرجهـا جون روف . والمسرحية من أمتع وأطرف الكوميديات التي شاهدت ، فأحداثها تدور في عيادة طبيب نفساني يحاول في غياب زوجته مغازلة صبية حلوة تأتيه بحثاً عن عمل كسكرتيرة ، من خلال إقناعها بأنها مريضة نفسياً . وفيما هو يحاول « الكشف » عليها تعود زوجته ، ويأتيه طبيب نفساني كبير زائراً ، وتتعقد الأمور بوصول خادم الفندق (الساقي) ورجل البوليس . وشيئاً فشيئاً يغرق الطبيب النفساني في اللعبة ، لعبة الخروج من مأزق وجود الصبية عارية وراء الستارة في غرفة الفحص بعيادته النفسية . ويكاد الجنون يدب في عقول الجميع من خلال المفارقات التي تحدث ، إلى أن تنتهي المسرحية بشبه جريمة ، وتكون الطريق إلى العقل هي الصدق : ذلك هو الخلاص الوحيد من مأزقهم الجنوني هذا ، الذي بدأ بكذبة صغيرة وكاد أن ينتهي بجريمة قتل .

كان إخراج جون دوف مليئاً بالحركة ، بحيث جسد الكوميديا الكامنة في النص عبر مواقف مرئية ، وساعده على تحقيق ذلك الأداء المتميز لمجموعة من الممثلين المتفاهمين . لم تكن في التمثيل أدنى علامات المبالغة والتهريج ، بل كان هناك انسجام الممثلين الواقعي ، وتعبيرهم عن البعد النفسي للشخصيات ، وإجادتهم للفعل الحركي . وهذا وحده كان كافياً لإنجاح العرض ، وتحقيق توازن فني فيه ، لا تطغى معه شخصية على أخرى ، ولا يسرق ممثل المشهد من زميله أو زميلته . كان نجاح هذا العمل الكوميدي الممتاز بسبب من تناغم الأداء ، ووجود تقاليد عمل جماعية لدى هذه الفرقة العريقة التي عادت منذ عام ١٩٧٧ تتجدد وتتطور منذ انضم إليها ممثلو «البروسبكت» ، وقدموا موسماً جيداً جداً شارك فيه عدد من النجوم ، وفي مقدمتهم (الين آتكينز) و(أنتوني كوايل) ، ليعيدوا سمعة مسرح «الاولدفيك» اللندني كما كانت أيام مجده القديم* .

* شهد عام ١٩٨١ توقف فرقة «الأولدفيك» اللندنية العريقة في لندن . ولكن اسم «الأولدفيك» مازال مستمراً في التألق بمدينة بريستول حيث توجد فرقة ضخمة تعمل على أكثر من مسرح ، ومعهد للفنون المسرحية من أرفع طراز ملحق بها .

« أوه كالكوتا »

« أوه كالكوتا » اسم شهير في المسرح ، ليس لأن العرض فني أو يحمل قيمة ما ، وإنما لأن هذا العرض كان فاتحة لعروض العري والجنس ، ولأنه مستمر منذ حوالي عشر سنوات . ويبدو أن العرض يتغير عاماً بعد عام ، وتحذف منه الفقرات الزائدة والناشزة . ولكن ما بقي رغم ذلك ليس قيماً ولا ممتعاً من الناحية الفنية ، بحيث أنه يستحق الحذف أيضاً دون شعور بالخسارة . والغريب أن إنتاج الناقد المعروف كينيث تينان الذي تلا هذا العمل كان أفضل وأبهج ، لكنه كان أيضاً يذكر بالكباريه ويفتقر إلى المعنى ، وكان عنوانه « كارت بلانش » ــ وقد تحدثنا عنه في البحث السابق . ولكن « كارت بلانش » امتلأ بالتواقيع التي تعلن ستنكارها له ، بينما استمر « أوه كالكوتا » صامداً . فلماذا ؟ هل لهذا علاقة بالانتاج الفرنسي ــ الذي قيل أنه كان ممتعاً وبهيجاً ــ لنفس هذه المسرحية الفاضحة ؟

المسألة تتلخص في الشهرة التي حظي بها هذا العرض لكونه أول العروض من هذا النوع ، فأصبح مشروعاً استهلاكياً

يستقطب السياح والأغراب خاصة إلى مسرح لم تعرف بلدان العالم شبيهاً لفضائحيته . ليس في «أوه كالكوتا» ما يستحق أن نتوقف عنده ، فهي جملة مشاهد ساخرة أو استعراضية أو إيمائية هدفها العري والإثارة ، ولكنها أصبحت ممجوجة تقليدية ، وحتى غير مثيرة . لست شخصياً ضد العري على المسرح ، ولا ضد طرح موضوع الجنس ــ وكان هذا رأيي حين شاهدت «كارت بلانش» أيضاً ــ لكنني ضد اللافن . وأعجب فعلاً كيف أسهم كتاب كبار بالإضافة إلى تينان في هذه المهزلة ، ومنهم جو اورتون ، سام شيبرد ، ويوجين يونيسكو . لقد كانت «أوه كالكوتا» تأليفاً وإخراجاً أقل بكثير من المتوقع ، ليس بسبب قذارتها فحسب ــ فهذا ليس مهماً مبدئياً ــ ولكن بسبب فقر العرض وخلوه من أي جمال أو إثارة للخيال ، فظلت صوره الفوتوغرافية أجمل منه وأدعى لتحريك الخيال .

المسرح الغنائي بين «آلي» و«أوليفر»

يعتبر المسرح الغنائي نمطاً أمريكياً ــ انكليزياً ، لذلك تنتشر «الغنائيات» اليوم في لندن ونيويورك ، كما في باقي المدن الأمريكية والانكليزية . ونمط الغنائيات الناجحة في لندن اليوم

مازال ــ عدا استثناءات ــ نمطاً محافظاً تقليدياً ، بينما هناك محاولات أكثر للتجديد على الشاطىء الآخر من المحيط ، وقد بدأت تصيب بعدواها تدريجياً المسرح الانكليزي . إن المنتجين يعيدون إحياء القصص القديمة ، ويجدون في مواضيعها العاطفية الميلودرامية مادة صالحة لجذب أرتال طويلة من متفرجي اليوم ، خاصة إذا كان أبطالها من الأطفال . وهكذا نجد «آني» و«أوليفر» تتصدران الساحة منذ حوالي سنتين على مسارح لندن .

«آني» قصة طفلة تعيش مع زميلاتها الصغيرات اللواتي لا أهل لهم في شبه ميتم تديره عجوز سكيرة ، تشغل الطفلات المسكينات بغسل الملابس وتنظيفها . ولكن آني واثقة من أن لها أبوين في مكان ما من العالم ، لذلك تهرب هي وكلب ضال ، فتلاحق ويعيدونها . ثم تجد فرصتها الذهبية عندما تأتي سكرتيرة مليونير كبير وتختارها لتقضي عطلة عيد الميلاد في قصر سيدها . ورغم أن آني ذات الشعر الأحمر لا تنال اهتمام رجل الأعمال في بادىء الأمر ، إلا أنها ما تلبث أن تفرض وجودها بشجاعة وبراعة ، فتوقظ في قلبه مشاعر افتقدها منذ زمن . ويبدأ البحث

عن أبويها معلناً عن جائزة كبيرة لهما . وهكذا يتصل بهم آلاف من الأزواج المدعين طمعاً في المكافأة المالية . ويكون لمديرة الميتم أخ شرير له زوجة غانية يتفقان معها على انتحال صفة والدي (آني) واصفين بالضبط على شكل القلادة التي ترتديها . وفي نفس الوقت يكون المليونير قد قرر أن يتبنى (آني) ، ولكن ظهور هذين الشخصين يفسد كل شيء ، حتى أن (آني) نفسها لا تسر بلقائهما كما كانت تتوقع ، بل تصاب بخيبة أمل . وفي انتظار الصباح حين سيعود الأب والأم الزائفين لاصطحاب (آني) واستلام الشيك من المليونير يقضي الجميع ليلة عصيبة ، ولكن الرئيس الأمريكي روزفلت ــ وهو صديق حميم للمليونير ومعجب بالطفلة الجريئة (آني) ــ يتصل بالمخابرات التي تفيدهم بتقرير يقول بأن والدي الطفلة قد توفيا ، فيثبت بطلان ادعاء الوالدين المزعومين . ويكن المشهد حافلاً في صباح اليوم التالي حين يلقى القبض أمام جميع الطفلات ــ صديقات (آني) ــ على المدعيين وعلى مديرة الميتم الفاسدة ، وتتوج الفرحة عندما يأتي المليونير لآني بالكلب الضال الذي وجدته خلال هربها ثم ضاع منها .

أخرج مسرحية «آني» الغنائية (مارتن شارنين) وصمم رقصاتها (بيتر غينارو) وألف موسيقاها (تشارلـز شتـراوس). والعرض جميل وممتع، خاصة في أغانيه وأداء الطفلات البارعات. هذه المسرحية هي نموذج تقليدي للمسرحية الغنائية الأمريكية التي تعالج قصة عاطفية مؤثرة ومرحة معاً معالجة أخلاقية مثالية، بحيث يكون الحل السعيد بديلاً عن الواقع السيء الذي نجده أينما كان. إن المليونير ورئيس الجمهورية الأمريكي ظريفان ومحبان للخير والعدالة، بينما الأشرار هم أبناء الطبقة الوسطى. ولو عممنا هذا لراعنا ما في هذه الأعمال من كذب وايهام كبيرين. لكن «آني» تظل تروق المتفرجين الذين ينظرون إليها من زاوية فردية إنسانية كحكاية للأطفال والعجائز، فيها ما يعيد للمرء الثقة بالمجتمع، بحيث يخرج هؤلاء المتفرجين مرتاحين ليكملوا سعادتهم بعشاء دسم لذيذ، ونوم هانىء لا تؤرقه المشاكل الطبقية.

«اوليفر»

«اوليفر» مسرحيـة غنائيـة أخـرى ذات طراز شبيـه بـ «آني». وأصل المسرحية هو رواية تشارلز ديكنز المعروفة «أوليفر تويست»، ولكن المؤلف المسرحـي والسينمائي (ليونيـل بارت)

صاغها بشكل مسرحية غنائية ناجحة وضخمة . والقصة تبدأ في ميتم للأطفال الذكور ، حيث يلقى الأطفال معاملة قاسية من المشرف والمديرة . ولأن «أوليفر» الصغير يطلب مزيداً من الحساء ذات يوم يعاقب بشدة ، ثم يرسل ليعيش في بيت أسرة متوسطة الحال . وهناك يتعرض لمزيد من الاضطهاد ، مما يجعله يهرب فيقع بين أيدي عصابة يتزعمها عجوز جشع ، يعلِّم الأطفال النشل . ولكن الثري ، الذي كاد أوليفر أن ينشله ، يشفق عليه ويرعاه في بيته . إلا أنه ما يكاد يتماثل للشفاء حتى تختطفه العصابة ثانية . وتبحث الأسرة النبيلة عن الطفل الذي رعته وأحبته ، بينما تكون حياته معرضة للخطر من قبل مجرم شرير يتردد على زعيم عصابة النشالين . لكن شابة من أفراد العصابة تتخلى عن حبيبها المجرم وتبلغ عن مكان «أوليفر» المسكين الذي أحبها كأمه ، فتتلقى من المجرم طعنة خنجر غادرة . ويحاصر البوليس مقر العصابة لينقذ الأطفال أخيراً من وكر الجريمة واللصوصية ويقبض على العجوز اللص البخيل زعيم النشالين .

«أوليفر» عرض كبير نال نجاحاً فائقاً ، فهو يعتمد على عمل أدبي خالد لديكنز ، أعد بشكل مسرحي مشوق وجذاب ،

ووضعت فيه جميع البهارات الميلودرامية العنيفة والمثيرة والمضحكة . كما جمع عدداً من الممثلين البارعين ، وفي مقدمتهم (جورج ليتون) في دور زعيم عصابة النشالين . كذلك اعتمد مخرج العرض (روبن ميدغلي) على الإخراج الأصلي الشهير الذي قام به (بيتر كو) . وكان الديكور بشكل خاص رائعاً جداً يذكر بديكورات الأوبرا ، ويتغير بسهولة تغيراً كبيراً جداً ، بحيث أن مسرح « الألبرى » بدا أكبر من حجمه مرتين أو ثلاثاً بفضل تصميم (شون كيني) وإضاءة (كريس أليس) الرائعين . وجدير بالذكر أن أول عرض لمسرحية « أوليفر » بإخراجها القديم كان عام ١٩٦٠ ، ولكن سحرها مازال قائماً على الرغم من وجود بعض الملاحظات الفكرية عليها تشبه ملاحظاتنا حول « آني » .

« شيكاغو »

« شيكاغو » ليست مسرحية غنائية على وجه التحديد ، وإنما عرض من نوع الكباريه يفضح الجوانب الخفية لحياة العصابات والعاهرات والناس الذين على هامش المجتمع في عهد قديم نسبياً من حياة مدينة العصابات الشهيرة شيكاغو . والعرض — كما هو واضح — سياسي ناقد ، يعري الفساد

المستشري في أعماق المدينة ، والبؤس والجريمة وراء بريق المرح والأضواء ، ويظهر لعبة القانون والعدل الزائفة .

هذا هو البعد الفكري وراء هذا العرض الاستعراضي المدهش في موضوعه ومعالجته ، وفي تمكن فنانيه من الغناء والرقص والتمثيل . إنه عرض حديث متطور ، يستفيد من أسلوب برشت في التغريب ، ويطلق صرخته المباشرة ، مخاطباً الجمهور ، ومحرضاً وعيه . والجديد في هذا العمل أنه ينطلق من النزعة التسجيلية في المسرح مع معالجة غنائية راقصة .

و«شيكاغو» ألف موضوعها (بوب فوس) و(فرد ايب) ــ كما أن الثاني ألّف قصائدها الغنائية ــ أما الموسيقا فوضعها (جون كاندر) ، بينما صمم الرقصات (جيليان غريغوري) ، وقام بإخراج العرض (بيترجيمس) . إنه نموذج متميز وجاد جداً لهذا النمط المسرحي الاستعراضي .

بقي أن نذكر أنّ الأصل لهذا العرض هو مسرحية جادة كتبتها (مورين دالاس واتكينز) عام ١٩٢٦ ، وعرضت آنذاك في نيويورك ثم ما لبث النسيان أن طوى كاتبتها (واتكينز) التي لم تبدع عملاً آخر ، والتي رفضت جميع الاتفاقات لتبني «شيكاغو»

وإحيائها ، حتى وفاتها ، فسمح ورثتها بتحويل المسرحية إلى عرض غنائي راقص . وطالما ذكرنا أن قصة العرض تسجيلية ، فلا بد أن نذكر أن الحادثة الأصلية الحقيقية التي بني عليها هي محاكمة قاتلتين ارتكبت كل منهما جريمتها على حدة ، وأثارت تلك المحاكمة في حينها ضجة كبيرة في الصحافة . فرغم اعترافهما بوقوع الجريمة ، إلا أن المحلفين أصدروا حكمهم بالبراءة ، وبأن القتل حدث من غير قصد ، وذلك بسبب ذكاء وجاذبية الفتاتين اللتين أطلقتا إلى حد ما وفي وقت مبكر صرخة ضد الاستغلال بجميع أشكاله (اقتصادية واجتماعية وعرقية وجنسية) ، ونادتا بتحرير المرأة ورفع راية العدالة أينما كان ، خاصة بالنسبة للقطاعات الفقيرة المسحوقة والممتهنة .

وعرض « شيكاغو » يقدم صورة ساخرة عن محاكمة المرأتين القاتلتين ، مستعيداً خلال المحاكمة مشاهد من قصة حياتهما الحافلة بشكل استعراضي مبهر .

«هالو .. دوللي»

إنها مسرحية شهيرة للغاية في عالم المسرح الغنائي

والاستعراضي ، وقد رفعتها إلى هذه القمة (كارول شانينغ) أشهر نجمة استعراض أمريكية ، وبطلة العرض الأول له عام ١٩٦٤ ، والتي كسبت وأكسبت منتجيه الملايين .

وليست الملايين هي الأساس في نجاح « هاللو دوللي » ولا في إنتاجها ، بل حب الناس وإقبالهم عليها بلا حدود . وقد بلغ عدد عروض المسرحية (١٢٧٣) عرضاً ، وأرباحها ما يزيد عن (٤٠) مليون دولاراً .

و« هاللو .. دوللي » مستوحاة من مسرحية قديمة لثورنتون وايلدر بعنوان « الخاطبة » ، تدور حول أرملة تساعد الآخرين على إنجاح أحلامهم في الحب والزواج ، بينما تظل هي غارقة في وحدتها . والواقع أن أهمية ونجاح العرض لا يعتمد على الموضوع بقدر اعتماده على جودة الاستعراض ، والمرح الذكي في الحوار ، والغناء الجميل بصوت شانينغ المبحوح الحاد المتميز .

وكارول شانينغ قد كبرت دون شك ، ولم تعد قادرة على الاستعراض الراقص الحيوي كما كانت ، ولكنها اكتسبت حضوراً متميزاً ، ومرحاً فائقاً تضفيه على كل مشهد تظهر فيه . كتب « هاللو .. دوللي » (مايكل ستيوارت) ، وأخرجتها لمسرح « دروري

لين » الشهير بلندن (لوسيا فيكتور) ، وساعدها مصمم الرقص (رون كروفوت) .

والغريب أن هذا العرض التقليـدي مازال يلقـى إقبـالاً ونجاحاً ، فهو عرض للتسلية فقط ، يعتمد على عرض الأزياء والرقصات والنكتة . لقد وجدته يفتقر إلى اللمسة الانسانية المؤثرة، وإلى الغنى والعمق في رسم الشخصيات وجعلها حية وقريبة منا . وبدت لي المسرحية قطعة قديمة من طراز كان سائداً في برودواي ولندن منذ خمس عشرة سنة على الأقل ، مثله مثل نجمته الشهيرة التي مازالت تحلم بالمجد العظيم القديم (كارول شانينغ) . إنها على أية حال تذكرنا بعهد مضى جلب لمئات الألوف المتعة والمرح . كما ذكرنا بواحدة من أشهر نجمات المسرح الغنـائي الاستعـراضي وأكثرهن جماهيرية ونجاحاً في الستينات .

غاليليو وموزارت ودون جوان
يبعثون أحياء على مسارح لندن

من الغريب والمدهش حقاً أن التضخم النقدي الهائل في بريطانيا ، والذي جعل عاصمتها لندن واحدة من أغلى مدن العالم وأبهظها نفقة على الزائر ، لم يقلل من الاقبال على مسارحها ، ولم ينقص عدد رواد تلك المسارح . ولعل السبب الرئيسي في ذلك الاستمرار الظاهر لجاذبية المسارح هو تلك الشهرة العالمية الكبيرة التي يتمتع بها المسرح البريطاني ، تلك الشهرة التي بلغت حداً أسطورياً ــ مبالغاً فيه أحياناً ــ مازالت تجتذب الملايين كل عام ، خاصة عبر الاطلنطي ، لمشاهدة عرض لشكسبير أو لمسرحية حديثة شهيرة . ويستطيع المرء أن يلحظ إقبال السواح الأمريكان على العروض اللندنية ، بل وأثرهم أحياناً على نوعيتها . كثير من المسرحيات الغنائية (الميوزيكال) ذات أصل أمريكي ولكنة أمريكية ، فهذا النمط أساساً هو من ابتداع برودواي . إنك تجد الآن في لندن مسرحية «أوكلاهوما» تعرض بنجاح منذ أكثر من سنة ، ومسرحية «أفضل بيت دعارة صغير في تكساس» تحظى بإقبال جيد ، وكذلك المسرحية التي تعرض منذ سنوات «آني» . هذا بالطبع إلى جانب غنائيات بريطانية شهيرة يعاد أحياؤها بين حين وآخر ، مثل «سيدتي الجميلة» التي تعرض منذ أكثر من عام ونصف بنجاح كبير . ولكن السواح الأمريكان يقبلون أيضاً

وبكثرة على عروض لشكسبير وبرناردشو وبرشت وبيترشيفر . لقد لاقت «حياة غاليليو» لبرشت و«آماديوس» (عن سنوات موزارت الأخيرة وصراعه مع خصمه الحاقد ساليري) إقبالاً منقطع النظير ، وكيف لا طالما أن مخرج الأولى هو جون ديكستر ، ومخرج الثانية هو بيتر هول ؟ وطالما أن الممثل الشهير فرانك فينلي يلعب بطولة المسرحية الثانية ؟ لكن الجمهور البريطاني على أية حال ليس غائباً عن المسرح ، بل إنك تجده في عروض أقل شهرة ، تجده في المسارح الصغيرة خارج «الوست ـــ اند» ، وتجده يقبل على المسرحيات الأوربية والأمريكية الجديدة . لقد ملّ المسرحيات التي مازالت تبهر الأجانب وأصبح يتطلع إلى الجديد . وهذا الجديد لا يجده في السينما ـــ لأن التلفزيون في بريطانيا منافس خطير لها فعلاً ، رغم أن تجارة الفيديو كاسيت ليست منتشرة كما في العالم العربي ـــ فالجمهور لا يقبل على روائع الأفلام الجديدة الشهيرة ، لأن أسعار بطاقات السينما لا تقل كثيراً عن أسعار المسرح ، ولا وقت فراغ ، والمسافات بعيدة . أما المسرح فيظل تقليداً احتفالياً يمكن التفاخر به والتحدث عنه زمناً طويلاً . إن «ايفيتا» تعرض منذ عدة سنوات تقريباً في لندن رغم أن المخرج نفسه ـــ هارولد برينس ـــ قد أخرجها لبرودواي في نيويورك ، وحضور الأمريكيين

لها هناك أسهل من قطعهم للمحيط إلى لنـدن ، ومـع ذلك يحضرون .

ليست كل المسرحيات مضمونة المستوى في لندن اليوم ، كما أن مسألة اختلاف الأنماط ، والبون الشاسع في الأساليب المسرحية ، يفرض على المرء أن يدقق طويلاً قبل أن يشتري بطاقة ، وإلا فلن يضمن قضاء سهرة ممتعة على الإطلاق . لكن هناك عدداً من المسارح التي يجعلك مستواها وشهرتها تقدم دون تردد على شراء بطاقتك فوراً ــ هذا إذا وجدت واحدة ــ وفي مقدمتها « الاولدويتش » حيث تلعب « فرقة شكسبير الملكية » بالإضافة إلى « ستراتفورد ــ اون ــ آفون » ، و« مسرح الرويال كورت » الذي يقدم مسرحيات معاصرة جادة ورفيعة ، و« الاولدفيك » الذي لا يخلو موسم من مواسمه من أعمال ناجحة تعيد أمجاده القديمة الباهرة بإقبال جماهيري كاسح ، رغم أنـوف النقـاد من ذوي الذاكرة القوية لماضيه المزدهر ــ وهذا ما حدث مع عرض بيتر أوتول لمسرحية « مكبث » في موسم ماض ــ وأخيراً فإن أهـم وأشهر مركز مسرحي في لندن اليوم هو « المسرح القومي البريطاني » بصالاته الثلاث (أوليفييه ــ ليتلتون ــ وكوتيسلو) وبفرقته الهائلة

التي نهضت على أنقاض فرقة الأولدفيك اللندنية العريقة وبعض نجوم فرقة شكسبير الملكية وكبار مخرجيها اللامعين .

يضم موسم «المسرح القومي البريطاني» في العام ثلاثة عشر عرضاً تقدم على طريقة الريبرتوار (بالتناوب) . على مسرح «أوليفييه» نصف الدائري الحديث هناك سبع مسرحيات : «شهر في الريف» لايفان تورجينيف ومن إخراج بيتر جيل ، «الانسان والانسان المثالي» لجورج برناردشو من إخراج كريستوفر موراهان ، «هياواثا» وهي مسرحية عن الهنود الحمر للأطفال من إعداد وإخراج مايكل بوغدانوف ، «الرومان في بريطانيا» لهوارد برنتون ومن إخراج بوغدانوف ، «حياة غاليليو» لبرتولد برشت من إخراج جون ديكستر وبطولة مايكل غامبون ، «عطيل» لشكسبير من إخراج بيتر هول وبطولة بول سكوفيلد ومايكل براينت ، و«آماديوس» لبيتر شيفر من إخراج بيتر هول وبطولة فرانك فينلي وسايمون غالو . أما في مسرح «ليتلتون» ذي البناء التقليدي فتقدم «دقة بدقة» لشكسبير من إخراج مايكل رودمان ، «الزوجة المستثارة» للسير جون فانبراو من إخراج بيتر وود ، «الرجل الفيل» لبرنارد بوميرانس من إخراج رونالدريس ، «مسرحيتان» ليترانس راتيغان . وفي مسرح «كوتيسلو» الصغير ذي الخشبة

البارزة العارية ــ وهو يصلح للعروض التجريبية ــ تضمن ذلك الموسم عرضان هما : « رجل الاجازات » لتوم تايلور من إخراج بيرز هاغارد ، و« دون جوان » لموليير من إخراج بيتر جيل . بالإضافة إلى ذلك تعرض فرقة « كوتيسلو » على « المسرح الكوميدي » خارج بناء القومي مسرحية آرثر ميلر « البوتقة » من إخراج بيل برايدن .

ربما كانت فرقة المسرح القومي البريطاني أعظم فرقة درامية حديثة في العالم ، من حيث عدد عناصرها ومستواهم ، ومن خلال الريبورتوار الغني الذي تقدمه ، ومن خلال تمثيلها لأحدث التيارات الجماهيرية في المسرح ، سواء عبر أحياء الشكسبيريات بأشكال وأساليب وتفسيرات معاصرة ، أو عبر تقديم خيرة المسرحيات المعاصرة . كما أنها تضم مجموعة من خيرة المخرجين المسرحيين وفي مقدمتهم مدير الفرقة نفسها ، وأحد أوائل من جددوا في إخراج الشكسبيريات ــ إلى جانب زيفريللي وبيتر بروك ــ المخرج المبدع بيترهول . تضم الفرقة (١٥٤) ممثلاً وممثلة ، وهناك نشاطات فنية موسيقية ملحقة ، ومحاضرات وأداء فردي ، إضافة إلى المطاعم والمقاصف في البناء الرمادي ، الذي قيل عنه أنه من الخارج « أقبح

بناء في لندن» ، والذي هو من الداخل جنة للشباب والمثقفين والجماهير المتعطشة للفن المسرحي الحديث . ولعل استعراضاً نقدياً لبعض أعمال موسم هذه الفرقة الحالي تعطي فكرة أعمق عنها وعن نشاطها .

«عطيل»

إنه إخراج جديد لرائعة شكسبير على منصة «أوليفييه» البارزة بإخراج لبيتر هول . والمنصة الحديثة مع التفسير العصري للمسرحية يعطيان العرض طابعاً من البساطة المدهشة المصحوبة بإتقان مدهش . إن النزعة الحديثة في الفن المسرحي ماثلة في معمار المسرح نفسه إذا أجاد المخرجون استخدامها ، فمصادر الإضاءة واضحة تماماً لعين المشاهد ، وهناك مخارج ومداخل للممثلين عبر الصفوف الأولى للجمهور ، كما أن العمق غير العادي وراء خشبة المسرح يحطم الطابع الايهامي تماماً ، ويجعلنا نشعر أننا في مسرح . ولكن هذه الانجازات الشكلية الحديثة لم تؤثر عل تمثيل الممثلين الانكليز الكبار أو تنقص من قدراتهم أو تأثيرهم .

وقد كثرت التفسيرات النقدية حول «عطيل» ، فمنهم من

اعتبرها مسرحية عن الغيرة ، ومنهم من اعتبرها مسرحية عن الشك ، وآخرون اعتبروا (ياغو) صورة للشر المطلق ، وهناك من يرى أن (ياغو) هو تجسيد لجانب دفين من شخصية (عطيل) نفسه . ولكن بعض النقاد المعاصرين ــ وأنا أتفق معهم ــ يرون في المسرحية صراعاً عرقياً ، ومنهم الناقد ماثيوز ، ويؤكدون على أن لون بشرة عطيل السوداء هو ما جعله يبدو غريباً من جهة في مجتمع رجال البندقية البيض . واغتراب عطيل هذا له جانبان ، فمن جهة هو مبرر كراهية ياغو غير الطبيعية له ، ومن جهة أخرى هو مثار شكه في دزدمونة ، التي يبدو له أنه من الطبيعي أكثر أن تهوى فتى في مثل لونها . إنها مسرحية أخاذة ، يلعب الظلام فيها دوراً رمزياً ، فكم من مشاهدها يدور في عتمة الليل ، وكأن هذه العتمة موازية لعتمة النفس وأعماقها الغامضة . وقد اعتمد بيتر هول على جملة آراء نقدية وضعها جميعاً على برنامج العرض للنقاد : آن بارتون ، جـ.ر. إليوت ، بربارا ميندوسا ، ف.ر.ليفيز ، أودن ، وماري مكارثي .

ولقدّ سبق أن شاهدنا عبر السينما أكثر من عطيل : شاهدنا بوندارتشوك الروسي ، وسمعنا ببول روبسون الزنجي ، وفردريك فالك ، وغودفري تيرل ، ودونالد وولفيت ، ودونالد

سيندن ، وشاهدنا أورسون ويلز ، كما شاهدنا لورنس أوليفييه في عرض من إخراج جون ديكستر مع الممثلة الكبيرة ماغي سميث .

يبدأ العرض مباشرة دون مقدمة موسيقية ، وتجري تغييرات الاكسسوار بين المشاهد المختلفة بسهولة، من قبل الممثلين أحياناً . ويميز أداء الممثلين في هذا الإخراج لمسرحية «عطيل» الاقتصاد في الحركة ــ خاصة بالنسبة لبول سكوفيلد الذي يعتمد على إلقائه المشوب بنبرة مغربية تلائم الدور ــ وهو يبذل جهداً خارقاً لكبح جماح الانفعال والمحافظة على كبرياء عطيل وعزة نفسه .

هذا يتيح للمشاهد المليئة بالحركة ــ كمشهد سكر كاسيو وتورطه في المبارزة ــ أن تبدو ذات إيقاع سريع مؤثر وحيوي جداً . صحيح أن سكوفيلد لم يكن بمثل حضوره في «رجل لكل العصور» ، ولكنه كان جيداً ، ومختلفاً عن لورنس أوليفييه بنفس الدور،حيث صال وجال وملأ المسرح وقلوبنا بالرهبة والشفقة . لقد كان سكوفيلد ــ كما في أدائه لدور «الملك لير» من إخراج بيتر بروك ــ أكثر داخلية وهدوءاً ، وربما في بعض

المشاهد أكثر مما يجب . أما مايكل براينت في دور ياغو فقد كان عفوياً ، متحرراً في حركته جداً ، ويتوجه إلى الجمهور بمقاطع من الحوار مباشرة لينتزع منهم الضحك عن طريق سخريته القاسية . إنه ليس الشرير التقليدي ، فنحن لا نكاد نشعر بشره إلا عندما نرى آثار هذا الشر وقد تجلت في محاولة اغتيال كاسيو ، ثم فيما وصل إليه عطيل وهو يقتل دزدمونة . وقد سيطر براينت على العرض تماماً ، مؤكداً بحركات سوقية بين الحين والآخر على غيرته الجنسية من عطيل . ولكن براينت كان أكبر سناً من المتوقع ، فهذه أول مرة أشهد فيها ياغو أشيب الشعر تماماً . من الممكن أن يكون هذا مساعداً على التفسير ، فالغيرة الجنسية تزداد مع تقدم السن ، كما أن الطموح المجهض لضابط صف من الضباط صغار السن الذين يتقدمون في المراتب قد يزداد مع الكهولة أيضاً . ولكن على أية حال ، وجدت اللمسة الكوميدية مبالغاً فيها عند ياغو بحيث أضعفت تأثير شره علينا كمتفرجين .

من ناحية أخرى كانت دزدمونة رقيقة ومتألقة ، إلا أن صوتها وإلقاءها كان يشوبهما بعض التصنع . لقد بدت في أوائل المسرحية كدمية ، لكنها ما لبثت أن أقنعتنا بأن هذا هو تفسير

المخرج وتفسيرها لطفولة دزدمونة وبراءتها . وكم كان جميلاً وبسيطاً مشهد غرفة النوم مع اميليا على ضوء الشموع . لقد كانت فيليسيتي كيندال متألقة في هذا المشهد الحساس ..

أما كاسيو (ستيفن مور) فلم يكن وسيماً ، بل كان على شيء من مظهر البلاهة الزائدة دون مبرر ، وقد وجدت أن توزيع هذا الدور لم يكن موفقاً على الإطلاق . كذلك لم تكن شخصية باربانتيو ــ والِد دزدمونة ــ ذات حضور مقنع أبداً .

ورغم هذه الهنات البسيطة فالعرض رائع بالبساطة الصعبة في إخراجه ، حتى أنك لا تشعر بوجود مخرج وراء هؤلاء الممثلين ، أو كأنهم وجدوا أصلاً بصورة هذه الشخصيات . إنها سمة إخراجات بيتر هول : واقعية في الأداء ، وبعد عن التكلف والإلقاء المفخم ، وحلول إخراجية جميلة وحيوية ، وبعد عن المؤثرات والموسيقا المسجلة . إنها حياة تدب على المسرح عن طريق أداء الممثلين البارع ، ممتزجاً بلمسة برشتية في الإخراج ، وهذه هي سمة المسرح المعاصر . إنه عرض من العروض الشكسبيرية الحديثة المتميزة ذلك العام في لندن .

« دقة بدقـة »

لا شك أن الجمهور الانكليزي أشبع من شكسبير ، وأن العروض التقليدية لمسرحياته ــ وحتـى الحديثـة منها ــ مهمـا ضمت من نجوم محبوبين ، ومن مواهب إخراجية فذة ، ما عادت تجتذب الجمهور البريطاني كما من قبل ، بل اقتصر معظم روادها على السواح . ولكن شكسبير هو دعامة المسرح ليس في بريطانيا فحسب بل في العالم بأسره ، وهو أول طراز مسرحي يرغب الزائر بمشاهدته . من هنا انطلق بحث بعض المخرجين عن تجديدات شكلية لمسرحيات شكسبير ، ولم يجدوا خيراً من تغيير العصر واللباس ، فقدم مايكل بوغدانوف في « الينغ فيك » « هاملت » معاصراً ، وقدمت بعض الإخراجات المماثلة من قبل لمسرحية « يوليوس قيصر » ، كما قدَّم « المسرح القومي البريطاني » على منصة « ليتلتون » مسرحية « دقة بدقة » في بيئة جزر الكاريبي بإخراج لمايكل رودمان وأداء عدد من خيرة الممثلين الملـونين . وهـذه المسرحية مغرية لأن تقدم في أي زمان ومكان ، وقد سبق أن أخرجها المخرج الشهير تايرون غاثاري للأولدفيك عام ١٩٣٣

ولعب بطولتها تشارلز لوتون ، كما قدمت عام ١٩٧٤ وكأنها تجري في أيام فرويد .

ومسرحية « دقة بدقة » هي من مسرحيات « المشكلة » عند شكسبير ، فلا هي بالكوميديا تماماً ولا هي بالتراجيديا ، إنها آخر كوميديات شكسبير وأقلها إضحاكاً ، وقد استقى شكسبير قصتها من ثلاثة مصادر ، وكانت رائجة في القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر خاصة . إنها مسرحية تدور حول العدالة ، وسوء تطبيقها من أناس في موقع المسؤولية يتبعون نزواتهم وشهواتهم ، ويستغلون منصبهم لإرضائها . قصة المسرحية هي أن الدوق يعين نائبه (انجيلو) قاضياً فيحكم على الشاب (كلوديو) بالاعدام لأنه مارس الجنس مع امرأة لا يستطيع الزواج منها ، ولكن عندما تأتي أخت (كلوديو) الحسناء (ايزابيلا) تطلب العطف والسماح من (انجيلو) تراوده الرغبة الجنسية فيها ويعرض عليها إنقاذ حياة أخيها مقابل أن تذهب معه للفراش . ولكن الدوق يعلم بالقصة ويدبر مقلباً يفضح فيه نائبه على الملأ ، إلا أن المسرحية تنتهي نهاية سعيدة ، ويتزوج العشاق ، ويتم العفو عن (انجيلو) الخاطىء ، وعن (كلوديو) بالطبع .

كان إخـراج رودمـان كلاسيكيـاً متقنـاً في جو جزر الكاريبي ، وقد حافظ حافظة أمينة وتامة على النص الشكسبيري وعلى البيئة التي اختارها معاً . ولكن ما هو مثير وغريب بالنسبة للمتفرج البريطاني الذي ملّ شكسبير التقليـدي ، ليس مثيراً وغريباً بالنسبة للمشاهد الحيادي ، فأسلوب النص الشعري وطراز الشخصيات أليق بالعصور الوسطى منه بزمننا الحاضر .

وقد كان الاعتماد الأكبر في إخراج تقليـدي تمامـاً على الإلقاء ، فظهرت الحركة جامدة ساكنة إلى حد الإملال أحياناً . واعتمد المخرج على ديكور ثقيل ضخم واقعي تتحرك أجـزاؤه بواسطة تقنيات خشبة «ليتلتون» الجيدة ، فلم يقدم جديداً ، ولم يكن مبهراً أو متميزاً .

«دون جوان»

أما على خشبة مسرح «كوتيسلو» التجريبي الصغيرة فقد شاهدت عرض الافتتاح لمسرحية موليير الشهيرة «دون جوان» من ترجمة الروائي المعروف جون فاولز وإخراج بيتر جيل . وهذا العرض كان رائعاً ببساطته : خشبة عارية إلا من قطع اكسسوار بسيطة

يحركها مجموعة من الممثلين والممثلات يرتـدون ثيابـاً رماديـة ، ويكوّنون تشكيلات جمالية تعبيرية . أما الديكور فهو مجموعة من السلايدات الملونة ، التي تتبدل على شاشة خلفية . والمسرحية هي من كوميديات موليير الجادة ، قليلة التهريج ، نقدية ، تعـري بواقعيتها صورة النبلاء الزائفة ، فتقدم دون جوان غارقاً في شهواته يغـازل الفلاحـات ويـوزع وعـود الـزواج المجانيـة الكاذبـــة . وسجاناريل ــ خادمه الساخر ــ يعلق ويهزأ منه ، ويرقب أخيراً نهايته . إنها مسرحية ذات مواقف مضحكة دون تهريج ، وذات جو فانتازي غريب .

لقد لجأ المخرج المبدع بيتر جيل إلى البساطة البليغة في التعبير ، مثله مثل بيتر هول ، وبيتر بروك ، وجون ديكستر ، وتشارلز ماروتيش ، وتريفور نن وبيتر جيل ، من كبار المخرجين المسرحيين البريطانيين . ولغة البساطة المسرحية أخاذة جداً عندما يتوفر هناك ممثلون قديرون وممثلات وبارعات ــ كما في «مسرح البلاط الملكي» . إنه عرض مشوق ، سريع الايقاع ، ومتقن . وبيتر جيل لا يقدم موليير بطريقة تقليدية على الاطلاق ، بل يقدمه بطريقة تجريبية معاصرة وجميلة .

«الانسان والانسان المثالي»

إنها مسرحية برنـاردشو الشهيرة ، وهـي مثـل معظـم مسرحياته عمل ممتع للقراءة أكثر منه للمشاهدة ، فهو يعتمد على الحوار الذكي الساخر ، بينما مشاهده طويلة،قليلة الفعل والحركة . والمسرحية نموذج للمسرح الذهني الذي يعالج مطولاً موضوعـاً اجتماعياً هو موضوع الزواج ، وعبره يعرض شو آراءه الهجائية من المرأة في جملة من الحكم الأخلاقية الساخرة التي اشتهر بها . والواقع أن هذا الطراز من المسرح لم يعد يمتع سوى العجائز الأميركيين الذين يؤمون لندن ، مهما كان مستوى الإخراج وبراعة الممثلين ، فبرناردشو ممتع للقراءة ، ولكنه طراز بال من المسرح في معظم مسرحياته ، لا يخلو من التأثير الممل ، خاصة وأن المسرحية طويلة تقارب الخمس ساعات من العرض .

أخرج المسرحية كريستوفر موراهان ـــ وهو مخرج معروف في المسرح القومـي ويعمـل بالإضافـة لهذا في حقـل الإخـراج التلفزيوني:بي . بي . سي ـــ والواقع أن إخراجه المسرحي أتى ملائماً جداً للتلفزيون أكثر منه ملائماً للمسرح ، فالحركة هادئة جداً ، والقدرات الفردية متجلية ، والشخصيات ممتعة ، ولا نحتاج طبعاً

إلى القول إن الإلقاء ممتاز . وقد تألقت الممثلة القديرة (بنيلوبي ويلتون) في دور (آن وايتفيلد) وهو الدور الأساسي للوريثة الشابة التي يعهد إلى صديق والدها ــ المفكر المتحرر كاره الزواج ــ بأن يكون وصياً عليها مع صديق آخر للأب الراحل . وهنا تبدأ قصة الحب الغريبة المليئة بالمعاكسات والنقار بين (آن وايتفيلد) و(جون تانر) ، الذي أداه ببراعة الممثل (دانيال ماسي) .

إنه عرض مسرحي تقليدي إلى حد بعيد ، لم تفلح قدرات الممثلين العالية في جعله معاصراً وجذاباً ، فقد ظل صفحة من الماضي البعيد للدراما البورجوازية التي لا تفلح أية موهبة إخراجية في تحويرها وتطويرها لتجاري العصر .

«حياة غاليليو»

لا شك أن مسرحية برشت الشهيرة هي أبرز عروض «المسرح القومي البريطاني» لموسم ١٩٨١ ، فقد قام بإخراجها مخرج ذائع الصيت ، لمحت لديه سمات الحداثة والتغريب حتى قبل أن يخرج لبرشت ، وذلك في عمليه «ايكوس» و«كما تهواه» . إنه جون ديكستر مخرج المسرح والأوبرا المتنقل بين لندن ونيويورك والذي يعد اليوم بين أفضل المخرجين المسرحيين البريطانيين .

و« حياة غاليليو » هي من أكمل المسرحيات البرشتيـة ملحمية ، فهي تستعرض على مراحل حياة العالم الفلكي الشهير الذي تعرض لتهديد وقمع محاكم التفتيش الإيطالية المؤلفة من رجال الكهنوت ، وحرم العالم من اكتشافاته زمناً طويلاً قبل أن تشيع وتثبت صحتها . وبرشت يلجأ إلى وسائل التغريب في التأليف المسرحي ، من تقسيم المسرحية إلى لوحات غير متصاعدة في خطها الدرامي وغير متصلة ببعضها ، وإدخال الراوي أو المعلق ليعلن عن رقم كل لوحة في بدايتها وليلقي أحياناً بضعة أبيات من الشعر ، كذلك في استخدام كورس غنائي يعلق بأناشيد قصيرة (حية الأداء) على الأحداث ـــ ليس من داخلهـا وإنما من الخارج ـــ فيقطع اندماج المتفرج المحتمل ، ويخاطب منطقه وعقله بأسلوب غير ايهامـي من الكلمـات والألحان . كما أن برشت يتجنب الذرى العاطفية الميلودرامية ، مستعيضاً عنها بالاحساس التراجيدي العام والفلسفـي الـذي يتسم به المسرح في قرننـا العشرين . وباختصار ، فإن هذه المسرحية هي واحدة من أفضل خمسة أعمال بين مسرحيات برشت التي تربو على الأربعين ، وهي من أخلدها ، في حين أن كثيراً من أعماله الأخرى أضحت قديمة أو ساذجة أو مملة اليوم ، فكانت فقط ذات وظيفة وقتية تعليمية

في زمن ظهورها . إن «حياة غاليليو» تعالج موقف المجتمع من العبقري الفرد الذي يدع ما هو سباق على القيم السائدة ، ثم يتراجع أمام القمع ويستسلم ، ليداور من جديد دون أن يؤذي نفسه . إنها محاكمة أخلاقية حكيمة وعادلة .

أخرج ديكستر المسرحية على خشبة « أوليفييه » الحديثة الممتدة بشكل نصف دائرة بين المتفرجين ، واستخدم هذه المرة ــ على غير عادته ــ كل تقنية المسرح الممكنة لتبديل أمكنة المشاهد الكثيرة بسرعة وبساطة . بالتأكيد ، فإن الواقعية صعبة التحقق على هذه الخشبة وفي مثل هذه المسرحية ، ولذلك فلا بد من أن يعامل المسرح كمسرح . واستخدم ديكستر شرفتي المسرح الجانبيتين للراوي ، والجوقة من الأطفال المنشدين وبعض الموسيقيين . واستطاع الديكور البسيط جداً أن يبرز روعة أداء الممثلين ، فقد كان عبارة عن سلايدات لمدن إيطاليا في ذلك الزمان وقد عكست على شاشة بيضاء ، إضافة إلى هيكل كروي فراغي يمثل المجموعة الشمسية . أما تغييرات الاكسسوار الضرورية فقد كان يقوم بها عمال يرتدون ثياباً بيضاء ، ويتحركون أمامنا تحت الأضواء ــ بجرأة وبساطة مماثلة للبرلينر انسامبل ــ كما

استخدم ديكستر إضافة لهذا الأقنعة بشكل بارع ، فهي أقنعة صممت من مواد متوفرة متداولة . أما مشهد الكرنفال بالأقنعة الكبيرة والدمى الضخمة والجو الاحتفالي ، فكان رائعاً وأخاذاً بحق .

قام بترجمة المسرحية إلى الانكليزية هوارد برنتون، وأسند دور البطولة إلى مايكل غامبون ، الذي كان مدهشاً بحضوره القوي وأدائه المرهف لدور غاليليو ، خاصة في تطوره عبر السنين من حيوية الشباب إلى ضعف وحكمة الشيخوخة . ولكن كل أعضاء الفرقة الذين شاركوا في هذا العرض كانوا ممتازين ، بما في ذلك الأولاد الذين يدرسون على يد غاليليو . وهذا أمر جدير بالتقدير عندما نعلم أن عدد الممثلين في العرض يصل إلى (٥٦) ممثلاً وممثلة ، عدا الموسيقيين والفنيين المشاركين فيه .

كان رسم الحركة معبراً باقتصاد ، يعتمد معظم الوقت على إبراز طاقة الممثلين وعفوية أدائهم الخلاقة ، أكثر منه استعراضاً لبراعة المخرج . ولكن المشاهد التي اقتضت هندسة تشكيلية في الحركة كانت ممتازة ، كما في مشهد الكرادلة ، ومشهد الحفلة .

لقد كانت ذات جمالية كلاسيكيـة ، وكـأن برشت لبس زي شكسبير .

لعب دور غاليليو في الماضي عدد من كبار الممثلين من أمثال تشارلز لوتون ، أرنست بوش ، واكرهارت شال في آخر عرض ألماني للمسرحية في البرلينر انسامبل عام ١٩٧٩ . وهاهو ذا مايكل غامبون ينضم بجدارة إلى قائمة الممثلين الكبار الذين نجحوا في أداء هذا الدور العظيم الصعب . وهاهو ذا جون ديكستر يضيف عملاً رائعاً للمسرح القومي البريطاني ، عملاً أميناً لروح برشت ولأسلوبه المسرحي إلى أبعـد الحدود ، وذا سمة معـاصرة مبتكرة الإخراج . إنها أخيراً المسرحية الحية دائماً التي تحمل أعظم عبارتين نقيضتين عمقاً وقوة درامية :

(أندريا : بؤساً لبلد ليس فيه أبطال .

غاليليو : بل بؤساً لبلد يحتاج إلى أبطال) .

إنها حكمة برشت العظيمة التي جسدها الفنانون الانكليز باقتدار رائع وإخلاص ممتاز .

« البوتقة »

إنها مسرحية آرثر ميلر الشهيرة التي كتبها بتأثير الفترة المكارثية في الولايات المتحدة ، التي تعرض خلالها للمحاكمة بشكل أشبه ما يكون بمحاكم التفتيش عدد كبير من الكتاب والفنانين بتهمة الشيوعية . ورغم أنني قرأت مؤخراً حواراً مع ميلر ينكر فيه انتسابه رسمياً للحزب ، ورغم أن برشت أنكر ذلك أيضاً ، إلا أنهما اضطرا للمثول أمام لجنة التحقيق ومواجهة أسئلة محرجة ومهينة . عن هذه الفترة كتب ميلر « البوتقة » بشكل رمزي طبعاً ، فهو قد جعل الحدث يدور في مدينة (سالم) بولاية ماساشوستس عام ١٦٩٢ ، وجعل القانون الرسمي السائد هو قانون الكنيسة ، الذي يعالج بصرامة الشياطين التي تتلبس فتيات القرية ، ويواجه مايعتقد أنه السحر بعقوبة الإعدام حرقاً أو الاعتراف والتطهير . وجون بروكتور فلاح متنور لا يأبه كثيراً لهذه المسائل ، ولا يؤمن بها ، ولكن الشك يحيط به ، وتطاله الشبهات ، ويحاولون إجباره على الخلاص من شر ليس موجوداً . ويصمد بروكتور كبطل ويرفض الإذعان لأوهامهم ، مفضلاً الموت على ذلك . هذه المسرحية الدرامية التقليدية تحتاج إلى قدرات عالية في الأداء ، خاصة عند بطلها بروكتور (مارك ماكانوس) ، وعند

الفتيات الأربع الذين لفقن قصة الشيطان فسرت في القرية سريان النار في الهشيم حتى انتهت جنوناً للاضطهاد والقتل باسم الخير والدين وخلاص الروح .

أخرج المسرحية لفرقة « المسرح القومي من كوتيسلو » بيل برايدن الذي تخصص في الأعمال الدرامية الكلاسيكية الحديثة وقدم عدداً منها . وقد استطاع برايدن أن يقدم عرضاً جاداً إلى حد بعيد ، خاصة وأن الأداء كان نفسياً داخلياً حسب منهج ستانسلافسكي . وتألق الممثلون القديرون جميعاً وسط ديكور بسيط جداً ، هو عبارة عن جدار من ألواح الخشب الخام ، يتحرك على محور فيشكل تكوينات مختلفة للأمكنة المتعددة . وروعة العرض تكمن في أنك لا تشعر بظل المخرج ، بل تشعر الحياة تدب في الشخصيات بواقعية تامة . ولكن شيئاً من الجفاف وبطء الإيقاع ساد العرض ، خاصة وأن ميلر قد حشا مسرحيته ــ كعادته ــ بكثير من المقدمات والحوارات المطولة التي يضيق المتفرج بها ذرعاً قبل أن يصل إلى مشاهد الذروة الممتازة والمشوقة .

هذه هي صورة موجزة عن بعض من عروض « المسرح القومي البريطاني » لموسم (٨٠ ــ ٨١) نأمل أن تكون قد

أعطت فكرة أمينة عن هذه الفرقة المجددة العظيمة بميزاتها العديدة وهناتها القليلة ، وهي تعتبر على كل حال ــ إضافة إلى « فرقة شكسبير الملكية » و« الاولدفيك » في بريستول ــ من أفضل المؤسسات وأكبرها في بريطانيا اليوم .

«ألف ليلة وليلة» في بريطانيا

إن ما شجعني على الكتابة عن تجربتي في إخراج نص اقتبسته عن بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» هو أن تلك التجربة لن تتكرر . فالنص أولاً كتبته بالانكليزية مباشرة ، ولا أعتقد أنني إذا ترجمته للعربية سأبقي عليه كما هو ، لأنه حافل بمشاهد الجنس والعبارات الصريحة ــ كما هو نص الكتاب الأصلي ــ وهذا غير مقبول قطعاً على المسرح العربي . والعرض ثانياً يصعب تكراره ، لأنه أنجز لمسرح نصف دائري ، غريب المعمار . كما كانت له سمة تجريبية ، تتضمن حلولاً إخراجية مناسبة للمسرح الأوربي ، ولكنها قد لا تكون مناسبة لمسرح عربي ، فيما لو قيد لي المجال لإخراج المسرحية بالعربية .

كان الدافع الرئيسي لدي في اختيار «ألف ليلة وليلة» كي تكون مادة لعرض أخرجه لمسرح «شيرمان» الحلبة ، هو أن أقدم

برهاناً عملياً يؤكد نظريتي في أن للمسرح العربي جذوراً وأصولاً قديمة ، وإن فقدانه لها تم نتيجة عوامل تاريخية عدة ، وأن استعادتها وتطويرها يعنيان اتصالاً جماهيرياً أكبر ، وتحرراً أعظم من تأثيرات المسرح الأوربي . وحرضني أكثر من ذلك كثرة الاقتباسات المسرحية المنتحلة والمشوهة للأثر الأدبي العظيم ، خاصة من خلال تسليات عيد الميلاد المسرحية ، المسماة « البانتومايم الانكليزي » . وهذا النمط عبارة عن عرض ترفيهي للأسر والأطفال ، يجمع الغناء والتهريج والرقص والتمثيل المبالغ وتبادل النكات مع الحضور ، وينطلق من أهداف تجارية محضة . ومنذ البداية ، قررت أن أتجنب الشخصيات المعروفة التقليدية التي دأب البانتومايم على تقديمها ، مثل : علي بابا وعلاء الدين والسندباد ، رغم أنها أكثر لفتاً للأنظار . كان هدفي واضحاً تماماً : خلق عرض مسرحي مجرب وحديث ، يكون مخلصاً ما أمكن لروح الكتاب الأصلي ، ويجعل من سرديته وتشابك حكاياه ميزة ، ويكون مجالاً لاستخدام بعض أشكال المسرح العربي البدائية مثل خيال الظل والحكواتي والمأتم والعرس والرقص الشرقي . إنها نسخة عربية لما اصطلح على تسميته : المسرح الشامل .

تبدأ « الليالي العربية » ، كما اسميتها ، بحكواتي معاصر نعرفه

حتى اليوم في مقاهينا الشعبية بطربوشه الأحمر ونرجيلته وكتابه القـديم ذي الأوراق الصفـراء . يروي الحكـواتي لجماعـة من الممثلين ، في ثياب موحدة مريحة ذات لون رمادي ، حكايـة شهريار وأخيه شاه الزمان ، وكيف اكتشف كلاهما خيانة زوجته له مع أحد عبيده ، مما أدى إلى عقدة شهريار المعروفة التي جعلته يتزوج في كل ليلة عروساً جديدة ، يأمر بإعدامها في صبيحة اليوم التالي . وخلال المقدمة يجسد أولئك الممثلون بعض الصور القصصية بأجسادهم ، كما تقدم شخصيات المسرحية على طريقة خيال الظل من قبل الممثلين أنفسهم وهم يمرون خلف ستارة بيضاء مضاءة . وأخيراً ، تظهر شهرزاد . منذ ظهورها وحتى ختام المسرحية ، يختفي الحكواتي . وتبدأ شهرزاد لعبتها مع شهريار للإبقاء على حياتها يوماً تلو الآخر عن طريق حكاياتها المشوقة التي لا تنتهي . وبالطبع ، فإن الحكايات تتجسد على المسرح بشكل « برشتي » ، وكأنها تولد في خيال شهريار . ويتبـادل الممثلـون الأدوار بحيث أن شخصيات الحكايات الثلاث الرئيسية ذات الفروع المتعددة ، والتي يبلغ عددها (٥٨) شخصية ، أداها (١٨) ممثلاً وممثلة وطفل واحد . وفي فروع الحكايات يتعاقب الرواة ، حتى وكأن العرض مهرجان لتكنيك رواية القصص بامتاع

وإثارة من المؤدين . ورغم أن حكايات «شهريار وشاه الزمان» ، «التاجر والعفريت» و«التفاحات الثلاث» منفصلة ظاهراً ، إلا أنني في الاعداد جعلت الحبكة الرئيسية وراءها منطق شهرزاد ووجودها ، كما خلقت وجوداً لطيفاً لمستمعة يافعة هي اختها الصغرى دنيازاد . والحكايات التي اخترتها حافلة بالسحر الأسود والجن ، وبالبشر الذين تحل بهم لعنة فيتحولون إلى حيوانات . لذا ، كان لا بد من اختيار أسلوب أداء مناسب للعرض ، وكان أن اخترت أسلوب الأداء الواقعي الحار ، الممتزج بلغة تعبير حركية متقنة ، تأخذ بعض عناصرها من فن الايماء الفرنسي . وبهذا المزيج الذي يتميز به المسرح الانكليزي ، والذي اتخذ الآن بمرونة طابعاً عربياً ، لم يعد وارداً الحديث عن تأثير ستانسلافسكي أو تأثير برشت أو تأثير غروتوفسكي ، فقد كانت عناصر من مناهج هؤلاء جميعاً قد انصهرت لتكوّن تمثيلاً شاملاً . كان العرض بمجمله ينطلق — ربما بسبب من طبيعة معمار المسرح نفسه — من مفهوم برشتي بحت ، لأن الايهام في مثل هذا المعمار شبه الدائري غير وارد ، ولكن المبالغة في حرفية النظرية البرشتية كان ليبدو أيضاً جهداً لا طائل منه ، لأن المسرح نفسه يحقق كفاية من التغريب . لذلك عملت على أن يندمج الممثلون بأدوارهم تماماً

وبصدق ، ويبقى شكل العرض التعبيري وحلوله الإخراجية ذات سمة شعائرية وشاعرية في نفس الوقت . إنه شكل الاحتفال المسرحي ، حيث يعلن الممثلون أنهم محترفون قد أتوا يعرضون براعاتهم ، ثم سرعان ما يقنعون المتفرجين أنهم يتألمون ويغضبون ويخافون ويضحكون حقاً . بالمقابل ، كانت الحلول الفنية لمشاكل تقمص الحيوانات والسحر والجان حلولاً بسيطة للغاية ، فقد لجأت إلى استخدام أقنعة مؤسلبة ، واعتمدت على فن الايماء لتجسيد كل حيوان تجسيداً ينطلق من شخصيته البشرية قبل تعرضه للسحر . وقد جلبت مدرباً خبيراً من ستراتفورد يدرس هذا الفن في معهدي «الاولدفيك» ببريستول ، و«الأكاديمية الولشية» بكارديف ، هو جيفري باكلي . كما استقدم المسرح خبيراً في صنع الأقنعة هو غراهام كالفن ، الذي كان أحد العاملين في صنع أقنعة مسلسل الأطفال العالمي «استعراض الدمى» .

قمت ومدير الفرقة جون لينستروم بتقسيم المجموعة المؤلفة من طلبة دبلوم الفنون المسرحية بجامعة كارديف ، وبعض طلبة الأكاديمية الولشية ، وعدد من الممثلين المحترفين ، أو أنصاف المحترفين ، إلى أربع مجموعات : الأولى مسؤولة عن صنع الأقنعة ،

والثانية عن تنفيذ الديكور والاكسسوارات ، والثالثة عن الأزياء والمكياج ، والرابعة الأخيرة عن شؤون إدارة المنصة والإضاءة والصوت . وعملنا معهم جميعاً في مختلف الاختصاصات . لم تكن ميزانية العرض كبيرة ، لأنني سعيت إلى التوفير بحلول فنية بسيطة ومؤثرة ، كما جلبت لي أختي الأزياء من دمشق بأسعار زهيدة ، وأرسلت لي أيضاً من الوطن موسيقا وضعها الملحن الصديق صلحي الوادي ومختارات أخرى من الألحان الكلاسيكية العربية .

لعل أهم ما ينطلق منه عرض مسرحي وما يشكل مساره وجوهره هو الديكور . كانت لدى عدة خيارات ، عرضتها جميعاً على التقنيين المسؤولين عن المسرح ، وكنت قد صممت موديلات كرتونية لها . لكنني كنت في الواقع قد رجحت واحداً منها ، هو الأبسط والأجمل . انطلقت من فكرة بيتر بروك عن الفراغ المسرحي ، التي كنت شديد الإعجاب بها ، فطلبت أن تغطى أرض المسرح البارز نصف الدائري بثلاثة أطنان من رمل البحر ، يتصدرها سرير شهرزاد وشهريار من فوق شرفة عالية ، تقابله نخلة بيضاء وصخرة في مثل لونها . وكان كل الأثاث الباقي عبارة عن مكعبات بيضاء يتكون منها أي شيء نريده : مقاعد أو سفينة أو

عرشاً أو صخوراً . فخيال المتفرجين يجب أن يكمل الصورة ، وتلك هي متعة المسرح . أكمل هذا المسعى بالطبع اعتمادي على «الايماء الايهامي» في عديد من المشاهد ، خاصة بما يتعلق بجر الحيوانات بحبال وهمية ، أو مشاهد الجنس المؤسلبة . وكان من أهم ما صنعناه قناع هائل الحجم ، مرعب الملامح لجني عملاق يختفي تحت ردائه الفضفاض أربعة أشخاص ، ويظهر تحت إضاءة ملونة من بين سحب الدخان الاصطناعي .

ومسرح شيرمان الحلبة أكمل باقتباسي عن «ألف ليلة وليلة» الثلاثية الشهيرة لإحيـاء الكلاسيكيـات ، بعـد أن قدم «الديكـاميرون» عن بوكاشيـو ، و«حكايـات كانتربـري» عن تشوسر . ويصل نتاج مسرح الحلبة هذا إلى عشر مسرحيات جديدة سنوياً ، إضافة إلى العروض العديدة الزائرة من مختلف أرجاء الويلز وإنكلترا واسكوتلندا . وقد شملت عروض فرقة شيرمان الحلبة ــ وهي فرقة متبدلة العناصر بين عام وآخر بالطبع ــ مسرحيـات لشكسبير وبـرشت وتشيـخـوف وبيكـيت والمسرح الافريقي ومسرحيات الأطفال والميوزيكال . وهي تقوم بجولة سنوية على بعض جامعات فرنسا تقدم خلالها أعمالاً انكليزية قديمة أو

حديثة . ومسرح شيرمان الحلبة هو جزء من مجمع شيرمان الكبير الذي يضم صالة مسرح وسينما كبيرة ، وصالة عرض لوحات فنية ، ومطعماً ، وصالة تدريب للرقص ، وقاعات للتمارين المسرحية . وهذا المجمع يستخدم للأعمال المحترفة ولتدريب طلبة الدراسات العليا في الفنون المسرحية . ومن بين ما قامت به الفرقة كدعاية لعرضنا الخروج في مسيرة بالأزياء العربية ، يرافقها الغناء والرقص ، إلى شارع رئيسي من كارديف . وكانت لتلك المسيرة فائدة جمة ، إذ ساعدت على إزالة توتر الممثلين وزادت من حيويتهم قبل مواجهة الجمهور .

سألني صديق كاتب في رسالة عندما أخبرته بأنني أخرج اقتباساً بعنوان : « الليالي العربية » ، فقال : « ما هو منطلقك لمعالجة ألف ليلة وليلة ؟ وأي جانب ستركز عليه ؟ » وطرحت على نفسي السؤال ، وكنت قد انهيت لتوي كتابة المسودة الأولى عن ترجمة السير ريتشارد برتون ، وكانت إجابتي له بسيطة وصادقة : « لا أعرف . أظن أن المخرجين الغربيين يطرحون أو يعالجون ألف ليلة وليلة كل مرة من جانب ، ولكن بالنسبة لي كمبدع عربي فإن ألف ليلة وليلة جزء من تراثي ، من ذاكرتي ، من لا شعوري ومن

طفولتي . لذا ، فإنني عندما تناولتها مسرحاً ، حاولت أن أقدمها من كل جوانبها معاً ، لا أن أعزل جانباً واحداً وأبرزه ، كما فعل بازوليني عندما ركز على الجنس مثلاً . لقد حافظت على الأصل بأمانة ، محاولاً تعميق دوافع الشخصيات والأحداث وتبريرها ، كما سعيت إلى المعالجة الكوميدية عوضاً عن الإغراق في الميلودرامية ، لأنها لم تعد مؤثرة ومقنعة . وأخيراً ، حاولت اختيار الحكايات التي تطرح قضايا الصراع بين الرجل والمرأة ، ولكن بشكل عادل ومن خلال وجهة نظر غير عرقية وغير متحيزة » .

ولكن إذا كان كل هذا بعيداً عن ادعائي بأن لدي منطلق محدد أو جانب أركز عليه ، فإن اقتباسي كان يتمتع بسمة لم تكن موجودة عند من سبقني من الكتاب العرب للنهل من ينبوع « ألف ليلة وليلة » ، مثل الفريد فرج أو محفوظ عبد الرحمن ، وهو أنني لجأت إلى بناء مسرحي مختلف عن النمط الأوربي ، يستلهم معمار الكتاب الأصلي من حيث توالد الحكايات وتعاقب الرواة في حلقات متشابكة . ولم تكن تلك هي المرة الأولى التي ألجأ فيها إلى هذا المعمار ، فقد كنت قد ألفت « كوميديا السندباد » على هذا النمط ، في محاولة تأصيل لمسرح عربي .

تعلمت في بريطانيا مسألة أولية هامة هي الانتقال من العقيدة الشرقية إلى العقيدة الغربية في الانتاج المسرحي . ماذا يعني هذا ؟ وهل تصح هذه التسميات ؟

كنت قد أخرجت في عام ١٩٧٢ مسرحية «أنتيغون» لسوفوكليس في اللاييك بدمشق ، واستغرقت مني أكثر من ثلاثة أشهر من العمل المتواصل ، وفي عام ١٩٧٣ أخرجت لنفس المعهد «هاملت» شكسبير مستغرقاً ستة أشهر من التدريبات . لم يكن الزمن في كلا العملين استثنائياً أو طويلاً ، بل هو الشائع في سورية لدى أغلب المخرجين الجادين ، وأغلبهم من خريجي الاتحاد السوفييتي وبلغاريا ، حتى يصل إلى تسعة أشهر . وكنت أنا نفسي في جولة بأميركا فوجدت أن إنجاز أعظم العروض وأشدها إبهاراً يتراوح بين أسبوعين وستة أسابيع . لم يكن الأمر مختلفاً في بريطانيا ، وقد كان لزاماً علي الامتثال للأمر الواقع ، والعمل من خلاله ، «مفكراً على قدمي» ، كما كان صديق أميركي مسن يقول لي ، أي أن أجد الحلول وأنا أعمل . المهم أنني وجدت نفسي ملزماً بإخراج عرض معقد للغاية مدته ساعتان صافيتان ، يضم (١٩) ممثلاً وممثلة يؤدون (٥٨) شخصية ، خلال مدة أربعة أسابيع حصراً ، لا يمكن تأجيلها يوماً واحداً ، فقد طبعت

ووزعت الافيشات ونشرات الدعاية ، وبدأ بيع البطاقات . إذن ، وجدت نفسي ، بعد أشهر من المران على مهمات تقنية ، ملزماً بالعمل في ظروف مماثلة للفرق المحترفة الكبرى ، سواء من حيث الزمن أو من حيث التعامل بين المخرج والممثلين والتقنيين . ربما هو حسن أو سيء أن المسؤوليات موزعة على عدة أشخاص في العمل المسرحي ، وأن المخرج إضافة إلى عمله الإبداعي المعروف هو مجرد منظم لهذه المسؤوليات ، ولكنه ليس من يتحمل الصح والخطأ فيها . واكتشفت أن هذا النظام الدقيق من العمل يصلح للمحترفين فقط ، ولكنه يثير بعض الفوضى والقلق عندما تكون الفرقة ، كما في حالتنا ، هي خليط من الهواة وأنصاف المحترفين والمحترفين ، فلا يدري المرء إذا كان له أن يعتمد على كفاءة من أوكل له المهمة أم لا . بغض النظر عن هذا ، فقد كان لابد لي من أن أجري تمارين يومية لمدة ست ساعات ، لستة أيام في الأسبوع . وكان العمل رغم ذلك يتطلب سرعة غير عادية في الإنجاز ، رافقته نزعة تجريبية بلا حدود ، فلم يكن هناك شيء يخطط مسبقاً في البيت ويطلب من الممثلين تنفيذه بديكتاتورية ، بل كان كل شيء عرضة للتجربة ، ولا يثبت أمر بصورة نهائية حتى يجرب أكثر من مرة في قاعة التدريبات .

بدأنا العمل بقراءة النص من قبل جميع الممثلين المشاركين ، وكانت الفرصة المتاحة لي أيضاً لتوزيع الأدوار بعد التعرف على الأصوات والوجوه لأول مرة . وبالفعل ، قمت بتوزيع مبدئي للأدوار ، أضفت عليه فيما بعد بعض التعديلات عندما أسندت دور شهريار إلى أستاذ الصوت والإلقاء ورئيس قسم المسرح في جامعة كارديف (جون لينستروم) ، وجلبت (فريدي فوكس) الذي لعب دور فولبوني وسيلعب دور فولستاف للفرقة ليقوم بدور الحكواتي . وبما أنني لست من أنصار «بروفات الطاولة» ، فقد أنهيت القراءة والمناقشات في جلستين ، كرستهما للحديث عن «تاريخ الشخصيات» كل على حدة ، ثم انتقلت مباشرة وبسرعة إلى توحيد المجموعة وكسر الحواجز الاجتماعية بينها عن طريق التدريب العملي . وكانت جلسة العمل الأولى مثيرة وممتعة للجميع ، استخدمت فيها بعض تمارين لوكوك ، كما نقلتها عن مدربتي الأولى في الايماء عندما كنت في لندن ، سارة فان بير . وشملت التمارين ألعاباً مسرحية ، تجسيد شخصيات كاريكاتيرية بالحركة ، تقمص الحيوانات ، الحركة البطيئة والحركة السريعة ، وتمارين لتركيز الانتباه والاتصال بين الممثلين ولتنشيط

الذاكرتين الحسية والعاطفية ، إضافة للارتجال الذي اتخذته مبدأ خلال العمل كله .

بعد ذلك ، بدأت العمل على النص . قررت ألا أرسم الحركة بسرعة ، لافي البيت ولا في أوائل التدريبات ، بل أترك الممثلين يتفاعلون مع النص شيئاً فشيئاً وهم يتحركون تلقائياً نحو بعضهم أو بعيداً عن بعضهم ، حسب الإحساس الأولي . وكان باقي الممثلين يتفرجون خلال المراحل الأولى من العمل ، ولكن إبقاء الجميع يتفرجون لمدة طويلة بينما يعمل قلة ، أمر مربك ومثير للملل والضجة ، لذلك بدأت بتقسيم المسرحية إلى وحدات صغيرة حسب ظهور الممثلين ، والعمل عليها بشكل ينتقل من الارتجالات التي بدأنا بها إلى تثبيت الحركة بسرعة أكبر . وبعد أسبوعين من التدريبات ، صرت قادراً على تقديم المسرحية كاملة ، متعاقبة المشاهد ، رغم أن التغييرات والتعديلات ظلت جارية حتى الأيام الأخيرة قبيل العرض الافتتاحي . وإذا كان ذلك مثار قلق وتوتر عند الممثلين غير المحترفين ، فهو في نفس الوقت ضرورة على المخرج ألا يتخلى عنها ، فقد وجدت التدريبات كي يغير المخرج رأيه ، وكي يجرب حلولاً مختلفة يختار من بينها الأنسب والأفضل .

ولا يمكن لي بالطبع أن أصف كامل العرض ، ولكنني أحب التوقف خاصة عند مشاهد معينة نموذجية تعطي فكرة عن مساره وشكله الفني .

كان مشهد ظهور الجني العملاق هاماً جداً ، فهو المشهد الأول في العرض الذي يتمتع بقدرة على الإثارة والجمالية معاً . وكنت قد خططت لظهور شكل عملاق على المسرح ، صممنا من أجله قناعاً يابانياً ضخماً غنياً بالتفاصيل والألوان ، وصنعنا للعملاق خفين ويدين كبيرة ، وكذلك ثوباً فضفاضاً هائل الحجم من فضلات الأقمشة . وكان ثلاثة رجال أشداء يمسكون بالأطراف ويتسربلون بالرداء ، وقد اعتلت كتفي أوسطهم فتاة يحيط القناع الضخم بجذعها كله ، وتتكلم هي بصوت الجني لتثير تناقضاً مضحكاً ومرعباً في آن معاً . وكان الأمر ذا مغزى ، فقد شئت الإيحاء بأن ذلك الجني ، الذي اختطف العروس في ليلة زفافها وهرب بها إلى الصحراء بعيداً عن أعين البشر ، عاجز جنسياً . هذا الايحاء يعطي العروس المخطوفة دافعاً للخيانة ، ويعطينا ما هو أهم : مفتاح قلق شهريار وقلق كل رجل ، رغم ما هو ظاهر ومعلن عن فحولته . وقد قضيت مع مصمم الإضاءة

المحترف دينيس هدسون وقتاً طويلاً ونحن نجرب وسائل شتى لإعطاء المشهد جواً سحرياً ، وتوصلنا أخيراً إلى تمديد أنبوب رفيع بصعوبة من تحت الرمال يخرج منه الدخان الاصطناعي محيطاً بالجني العملاق الذي يبدو وكأنه قد انبثق عن الأرض . كانت تلك أفضل الحلول التي وجدتها لعدم توفر باب مفخخ في أرضية المسرح ، وبمساعدة الإضاءة الملونة والموسيقا أعطى المشهد معظم الأثر الذي رغبته .

كان المشهد الثاني الصعب هو كيف أصور رحلة بحرية على متن سفينة ؟ وقد اخترت حلاً سهلاً للغاية ، كل ما فيه عبارة عن مكعبين أبيضين وعارضتين خشبيتين ، جعلت الممثلين يصنعون منها سفينة أمام أنظار الجمهور ، بينما يصدر باقي الممثلين مؤثرات صوتية لأمواج البحر ، ويعطي مؤثر ضوئي خاص تأثير الانعكاسات فوق الماء ، الذي كانت الرمال المفروشة على أرض المسرح خير بديل له .

أما المشهد الأخير الذي أحب أن أذكره وأتذكره فهو مشهد ولادة تجري على المسرح ، وهو المشهد الوحيد تقريباً في المسرحية الذي أدخلت عليه الاكسسوارات المعاصرة . فقد

جعلت ثلاث نساء يجلبن الحامل على نقالـة مستشفـى ذات عجلات ، تغطيها الشراشف البيضاء . وما تلبث الممـرضات الثلاث أن ينتزعن من بين ساقي المرأة ، مع موسيقا متصاعدة تثير الرعشة ، طفلاً كبيراً ، هو ممثل سيلعب دور الغلام فيما بعد ، كنت قد أخفيته عارياً تماماً تحت الشراشف البيضاء . وتساعد المولدات المرأة ، بينما يحاول الطفل العـاري أن يقـف بالسرعـة البطيئة ، إلا أن ساقيه لا تساعدانه ، فتهرع النساء لمساعدته ، يسترن عريه ، ويقدنه خارجاً . كان المشهد يجري تحت إضاءة خافتـة ، وبجديـة وطقسيـــة كبيرتين . وكان تأثيره في كل مرة مذهلاً ، بحيث ينتزع شهقات قصيرة ، يسود بعدها صمت متوتر ورهبة ، خاصة أمام ولادة الممثل عارياً من رحم أمه .

أخيراً ، لابد أن أقول أن تجربة تأليف وإخراج «ألف ليلة وليلة» بالانكليزية كان مشروعاً جريئاً ، ولا أقول أو أدعي أنه خرج بالصورة التي كانت في ذهني تماماً ، أو أنه خرج بلا أخطاء . لقد كنت أجرب ، بل بالأحرى كنا جميعاً نجرب ، سواء في تصميم الديكور أو في الإضاءة والمؤثرات أو في التمثيل والحلول الإخراجية . كانت الروح الجماعية والعمل المشترك منطلقاتي ،

بحيث يشعر الجميع أنهم أسهموا فعلاً في كل مفصل من مفاصل العمل . لذلك كنت دائماً أقول وأكرر : «إن ما نكتسبه خلال هذه التجربة يعادل في الأهمية النتيجة التي سنتوصل إليها» .

«ادنبرة ٨٣»

أكبر مهرجان للمسرح والموسيقى في العالم

في أواخر الصيف من كل عام يهرع حوالي ٩٠٫٠٠٠ شخص من مختلف أنحاء العالم إلى مدينة «ادنبرة» عاصمة اسكوتلندا ، لحضور مهرجانها السنوي الكبير للمسرح والموسيقى . وادنبرة مدينة جميلة للغاية ، تمتزج فيها العراقة التاريخية بالحضارة الحديثة ، بحيث تقسم عادة إلى قسمين : المدينة القديمة والمدينة الجديدة ، وبينهما تنتصب قلعة ادنبرة الشامخة على رأس تلة تتوسط المدينة ، تحيط بها حدائق خضراء وارفة الأشجار . إنها مدينة من أقدم المدن تاريخياً ، مكونة من الصخور البركانية ، ومن طبيعة خلابة خصبة بسبب ثلوجها الدائمة في الشتاء . ولعل القارىء المتتبع لتراجيديات شكسبير وتاريخياته يذكر كم منها جرت أحداثها في اسكوتلندا ، وفي طليعتها «الملك لير» و«ماكبث» . وطالما أننا طرقنا باب المسرح ، فلنفتح بوابته العريضة إلى مهرجان ادنبرة الفني الكبير .

مهرجان ادنبرة

بدأ مهرجان ادنبرة لأول مرة عام ١٩٤٧ ، واستمر منذ ذلك الحين بنجاح كل عام ، بل إن نجاحه بدأ يتخذ سمات متزايدة عالمياً ، ويعطيه أيضاً ملامح خاصة مختلفة عن أي مهرجان آخر . ولا شك أن عدد الفرق المشاركة كل عام في المهرجان يتفاوت نسبياً ، ولكنها قاربت في مهرجان ٨٣ الحالي (٨٠٠) عرضاً بين موسيقى ورقص وغناء وتمثيل . وقد يبدو الرقم كبيراً مذهلاً ، حتى بالمقارنة مع أي مهرجان آخر في العالم ، ولكن ضخامته تعود لكون الجزء الأكبر من هذه الفرق فرقاً شابة نصف محترفة أو حتى هاوية تمثل مسرح الطليعة أو المسرح التجريبي أو — كما يسمى في بريطانيا — مسرح « الفرينج » أي « الأطراف » . هذه هي ، في الحقيقة ، السمة الأساسية المميزة لمهرجان أدنبرة : تشجيعه واحتضانه للمسرح الجديد الفقير بسيط الامكانات ، ليكون له صوته ومكانه جنباً إلى جنب مع كبريات فرق الأوبرا والتمثيل المحترفة الزائرة . ولا تبقى قاعة أو كنيسة أو مسرح صغير أو كبير إلا وتستغل إلى أقصى مدىً خلال المهرجان : عشرات الأمكنة التي لها وظيفة أخرى تتحول إلى

منصات عرض ومدرجات للجمهور . حتى ذلك البناء المسمى « غرف التجمعات » والذي يضم أربع قاعات مسرح كانت فيما مضى تخصص للموسيقى والعروض الرسمية المحترفة، تحول إلى مسرح الطليعة ، وصار أحد المقرين الرئيسيين له خلال المهرجان . أما المقر الثاني فهو مجموعة من الخيام الكبيرة نصبت في العراء ، وجهزت كل واحدة منها بمستلزمات الإضاءة والصوت ، فصارت مسارح صالحة للعرض . ويبدو أن الحديث عن مسرح الطليعة أو الأطراف قد استغرقنا بحيث نسينا أن نتوقف عند الموضوع الأساسي لمهرجان أدنبرة ٨٣ .

فيينا .. وموسيقا الشعوب

في كل عام يتمحور مهرجان ادنبرة المسرحي حول موضوع معين ، ولكن (جون دروموند) مدير المهرجان واللجنة المشرفة اختاروا أن يكون لمهرجان ٨٣ موضوعين بدلاً من موضوع واحد : « فيينا عام ١٩٠٠ » ، و« الانسان والموسيقا » . فلماذا ؟

لقد كانت فيينا في أوائل القرن الحالي هي ملتقى فنون

أوربا ، والشمس المشعة في سماء الموسيقى . ومن لا يذكر زملينسكي وشونبرغ في الموسيقا الكلاسيكية بشكل خاص وفرق الأوبرا النمساوية العظيمة التي كانت السباقة في العالم . (حتى اسمهان غنت مخلدة الفن النمساوي «ليالي الأنس في فيينا») .
لذلك فإن إحياء تاريخ فيينا الفني هو إحياء لتاريخ الحضارة الأوروبية الحديثة ، وإيجاد الصلات حية متجددة بين حاضر بريطانيا اليوم وبين أمجاد أوربا في الأمس . أما موضوع «الانسان والموسيقا» فهو موضوع مكمل ، لأنه طالما أن الشغل الشاغل للمهرجان الرسمي هو الموسيقا الأوربية عام ١٩٠٠ وما حوله ، فإن موسيقا الحضارات الأخرى ــ البدائية ربما ــ جديرة بالتسجيل . لذلك جلبت فرق صغيرة من المغرب ، المكسيك ، وراجستان ، وبالي ، وغرب افريقيا . وبالطبع فإن أدنبرة احتفت بهذين الموضوعين بعناية فاقت حدود الحفلات الموسيقية والأعمال الدرامية والأوبرات والبالية المتمحورة حولهما ، إلى إقامة المعارض الفنية والأثرية عن فيينا وفنونها في تلك الآونة ، وعن موسيقا الشعوب وآلات العزف المختلفة ، وإلى إقامة المحاضرات لكبار النقاد المتخصصين ، ومن بينهم الناقد البريطاني المعروف مارتن ايسلن .

ولمهرجان ادنبرة جانبه السينمائي ، فهناك مهرجان مرافق للسينما الطليعية غير التجارية يقام إلى جانب المهرجان المسرحي الكبير ، ويشارك به عدد كبير من الدول . وفي هذا العام عرضت أفلام لزيفريللي وأوشيما وغيرهما من كبار المخرجين إلى جانب أفلام العالم الثالث .

ولكن الوجه الآخر الممتع لمهرجان ادنبرة هو الوجه السياحي ، فادنبرة مدينة رائعة الجمال ، تستحق الزيارة فعلاً . إن فيها من المطاعم المتنوعة التي تقدم أشهى الأطباق من مختلف أرجاء العالم عدداً كبيراً ، ومن المتاحف والمعارض ما يرضي اهتمامات كل سائح ، إذ تتراوح بين الأثريات واللوحات الفنية وتماثيل الشمع .. إلخ .

هناك الكثير جداً من الأشياء الجديدة بالمشاهدة والتعرف إليها في عاصمة اسكوتلندا ، تلك المدينة التي لا يعرف عنها كثيرون منا سوى أنها مدينة موسيقا القرب ، والرجال الذين يرتدون التنانير ، والبخلاء والمهابيل الذين تؤلف النكات عليهم . وأذكر هنا نكتة عن شخص اسكوتلندي عاد إلى ادنبرة بعد زيارة قصيرة للندن مشتكياً لأحد أصدقائه : «أهل لندن غرباء الأطوار

فعلاً . تصور أن جاري في الفندق قرع علي الباب في الساعة الثانية صباحاً »، فاستغرب الصديق قائلاً : « وماذا فعلت ؟ » أجاب : « لا شيء . تابعت العزف لموسيقا القرب حتى جاءني النوم » .

ولكن هذه النكات لا تعدو روح الدعابة ، فالواقع الذي يلمسه الزائر هو أن أهل ادنبرة ليسوا بخلاء وليسوا بسطاء ، كما يصورهم ربما الانكليز ، بل إن لديهم من المودة والترحاب والحميمية الشيء الكثير . وهم مشهورون بالقوة الجسدية والضخامة — رغم أن هذا مبالغ فيه نوعاً ما — وبحبهم للرياضة وتفوقهم بها ، وبأنهم أشهر من صنع الويسكي في العالم ، وأكثر من شربه .

وأحد المظاهر الاحتفالية السنوية الكبرى المرافقة لمهرجان أدنبرة هو « التاتو » — والكلمة مأخوذة عن النفير العسكري وقرع الطبول — وهو عبارة عن استعراض عسكري لفرق موسيقا الجيش من طبول وأبواق وقرب ، وعن مباريات لآليات عسكرية ، واستعراض لفرقة خاصة من الشباب ، وفرقة من فتيات نيوزيلندة المجندات (ليثبتن أن البنات أيضاً وليس الرجال وحدهم يرتدون

التنانير في اسكوتلندا) ، إنه استعراض يجري لمدة ساعة ونصف في ساحة كبيرة أقيمت حولها مدرجات هائلة لتصبح أشبه ما يكون بملعب لكرة القدم . وذلك في صحن القلعة الأثرية الهائلة التي يستعرض على أسوارها بعض من تاريخ اسكوتلندا في لوحات . وفرق الايماء والفرق الشابة التي تقوم بالدعاية لنفسها كثيرة ، فتجد رجلاً في ثياب مضحكة يسير بساقين طويلتين مثلاً ، وآخر سميناً بشكل كاريكاتيري يرتدي قناعاً ضخماً يتبعه ، في أكبر شارع رئيسي من المدينة . وأمام مسرح تجد ممثلة يابانية وقد وضعت كامل مكياجها ، كالدمية تماماً ، وتكورت في سلة من القش دون أدنى حركة ، اعلاناً لعرضها الراقص . وفي ساحة قرب القلعة تجد الناس وقد اجتمعوا حول أحد المشعوذين ولاعب الاكروبات .

أمام أحد المتاحف تغني فرقة شابة وترقص إعلاناً عن مسرحيتها الغنائية . وفي بعض المساءات تقام في مسرح مكشوف حفلة عامة للرقص الاسكتلندي ، يجتمع فيها الكهول والعجائز ليتذكروا أيام شبابهم ويستعيدوا ذكريات الحب الأولى بالرقصات الجماعية التقليدية على سفح قلعتهم المهيبة المضاءة بالأضواء

الكاشفة . وفي ليلة أخرى تعزف فرقة موسيقية اسكوتلندية في الهواء الطلق معزوفات كلاسيكية ، ثم تبدأ الألعاب النارية احتفاء بالمهرجان وضيوفه من سياح العالم .



الأوبرا تجدد نفسها

الأوبرا تعتبر من الفنـون الكلاسيكيـة التـي يصعب أن تتجدد ، ولكن هناك اتجاه عالمي الآن يسعى لتطوير فن الأوبرا من ناحية الإخراج ، مثله مثل فن المسرح ، وإلى تشجيع إنتـاج أوبرات جديدة التأليف ،وإلا فإن الأوبرا ستبقى مجرد فن يمت للماضي بالصلة ولا تربطه بحاضر الفن رابطة . ومن أوائل من سعوا لتطوير الأوبرا ــ ذلك الفن الذي بلغ أوجه مع فاغنر ــ المخرج الألماني الراحل (فلزنشتاين) الذي توفي في برلين الشرقية قبل بضع سنوات وأسعدني الحظ أن أرى له عدة أوبرات شهيرة قبل حوالي عشر سنوات . ولكن إذا كان من المتفق عليه أن عبقرية مثل عبقرية فلزنشتاين استطاعت التجديد دون أدنى خشية من إفقاد الأوبرا عظمتها ، فإن التجديدات الأخرى في العالم مثار جدل ونقاش .

في مهرجان ادنبرة ٨٣ شاركت ثلاث فرق أوبرا عالمية : أوبرا هامبورغ ، الأوبرا الاسكوتلندية ، وأوبـرا سانت ــ لويس الأميركية . وتراوحت أعمالها بين «الناي السحري» لموزارت وبين عمل جديد تماماً كتب موسيقـاه المؤلـف الأميركـي المعـاصر

(ستيفن باولوس) هو «ساعي البريد يقرع الباب دائماً مرتين»، جامعة فيما بينها «موت في البندقية» لبريتن ، وأوبراتين قصيرتين لزملينسكي ، و«فينيمور وجيردا» لديليوز .

أكثر أوبرات مهرجان ادنبرة ٨٣ إثارة للجدل كانت «الناي السحري» التي أخرجها وصمم ديكوراتها (آشيم فراير) لفرقة أوبرا هامبورغ بطراز حديث تماماً فيه كثير من تأثيرات مسرح برشت ، وبيتر بروك ، والبانتومايم الانكليزي ، والكوميديا دي ـــ لارتي الايطالية . واختلف النقاد حول هذا الإخراج الغريب لأوبرا موتزارت التي سبق لجوناثان ميلر ـ أحد كبار مخرجي الأوبرا الانكليز ـــ إذ أخرجها في العام الماضي لفرقة الأوبرا الاسكوتلندية بشكل ناجح حديث . فأحدهم وجد فيها تجديداً مثيراً رائعاً ، وآخر وجد فيها عرضاً غثاً ركيكاً جرَّ حتى قائد الاوركسترا إلى الفشل . ولكن هذا الخلاف النقدي كان دافعاً لكثير من المتفرجين للحكم بأنفسهم ، وكنت من هؤلاء الذين سعوا لبطاقتهم في آخر لحظة . وما إن اكتشف الجمهور نمط العرض الجديد الذي يجري أمام ستائر بيضاء ، وبأزياء مبالغة غريبة ومكياج كاريكاتيري ، وشخصيات عملاقة ، حتى اندمج مع هذا

التجديد ، واندفع مع انتهاء الفصل الأول لتحية قائد الأوركسترا والفرقة والمغنين بتصفيق حاد لم يفقه سوى تصفيقه في آخر العرض . لقد رد الجمهور على الناقد الاسكوتلندي القاسي الذي اتهم عرضاً بالفشل دون حق ، رداً أقسى حين عبر عن إعجابه وانبهاره بالقيمة المجددة والتجربة المثيرة في هذا العرض . إلا أن التجديد الذي بلغ هنا — لا شك — مرحلة متطرفة ، لم يكن مبهراً جمالياً بنفس مستوى إبهار أعمال فلزنشتاين — وتلك هي الخطورة في التجريب — لكنها خطورة بعيدة كل البعد عن الفشل . أما نجوم فرقة سانت لويس الأميركية فقاموا بحفلة تمهيدية في قاعة تتسع لـ (٢٧٠٠) متفرج ، قدموا خلالها مقتطفات من أوبرات عالمية شهيرة ، وانتزعوا إعجاب الجمهور الاسكوتلندي المحتشد . إنها فرقة جديدة لم يتجاوز عمرها تسع سنوات ، ومع ذلك فإنها تشكل علامة رائدة في الأوبرا الأمريكية بعد فرقتي « المتروبوليتان » النيويوركية وفرقة « أوبرا سان فرنسيسكو » ، اللتين اشتهرا بزياراتهما العالمية لأوربا من قبل .

الباليه والرقص الحديث

بما أن مهرجان ادنبرة هو تظاهرة فنية للجديد في عالم

الفن ، فإن فرقتي الباليه الكبيرتين في المهرجان هما فرقتان تتسمان بالتجديد للباليه الكلاسيكي إنهما فرقة « باليه رامبرت » ، الانكليزية ، وفرقة الباليه الهنغارية ، وقدمت الأولى رقصات من تصميم (روبرت نورث) و(غلين تيري) و(ميرس كننغهام) لقطع لسترافنسكي ويانشك وشونبرغ وغيرهم . أما الفرقة الهنغارية فقدمت باليه بعنوان « بروبا » ، وهو حديث تماماً امتزجت فيه ألحان باخ بالروك أند رول ، مقتبساً موضوعه من رواية كازنتزاكي العظيمة « المسيح يصلب من جديد » التي تؤديها مجموعة من الشباب في درس للرقص . تجربة جديدة في الرقص حملها فنانون من بودابست كمساهمة في تظاهرة ادنبرة ٨٣ .

ولكن المهرجان ضم عشرات من فرق الرقص الطليعية الصغيرة من اليابان ، والولايات المتحدة ، واسبانيا ، وكندا وغيرها من البلدان . وكلها اندرج تحت لواء « الفرينج » ، هذه الكلمة التي دمغت مهرجان ادنبرة وصارت سر شهرته العالية . ولكن تجارب الرقص الحديث ، التي تمتزج بالايماء والدراما السردية ، ليست دائماً على نفس الدرجة من النجاح طبعاً ، بل إن غالبيتها أقرب للفشل بسبب طرقها باب الجدية . من التجارب الفاشلة

كانت محاولة أميركية لتقديم قصة «أورست والكترا» في إطار معاصر ، فقد كان عملاً حافلاً بالثرثرة والركاكة والبعد عن العواطف الصادقة . كذلك كانت محاولة (روث بارنز) وشريكتها باستخدام السينما خلفية لرقصاتهما ، بتصوير ومونتاج تنقصهما الحرفية ، مما شوش الرقص الجيدِ في كثير من مقاطع العرض ، وجعله يبدو أكثر تجريداً ، بل وبلا معنى على الاطلاق . ولكن الفنانين (بيتر لوبدل ومينسيتري) حققا المعادلة الصعبة بالجمع ما بين موضوع واقعي وبين الفانتازيا عن طريق الأحلام والكوابيس التي تمر بذهن زوجة نائمة إلى جانب زوجها في الفراش . إن كلا الراقصين بأزياء وأداء غريبين يجسدان تلك الأحلام والكوابيس التي تكشف داخل العقل الباطن والمخاوف الكامنة فيه . «وحي الليل» كان عرضاً طليعياً بحق . مدهشاً وبليغاً ، إلا أن جمهوره تحت الخيمة المنصوبة بالعراء لم يكن يتجاوز خمسة أشخاص فقط ، ولكن هل يؤثر هذا على فرق الطليعة المتمردة على بناء وطرائق المسارح الكبرى ؟

إنهم يحاولون بضراوة أن يقولوا «لا» . بل إن بعضهم سلك الطريق المعاكس : طريق التحدي . فلقد صمم أحد الممثلين

الافراديين عرضه بحيث لا يؤديه إلا لمتفرج واحد ، كي تصل العلاقة بينهما إلى أقصى حميميتها . تطرف شديد للغاية ، ولكن لنتذكر جيداً غروتوفسكي ، ولنفكر في المسألة بجدية : إنه نوع من الطقس الفني الخاص جداً . ولكنه بالطبع تحد مبالغ به ، حتى يكاد أن يخرج من دائرة المسرح إلى دائرة العلاج النفسي أو الجنون ، وكم هو رائع أن يمر المرء بمثل هذه التجربة التوحيدية مع آخر لليلة واحدة . كم هو مفزع وممتع ومجهول ما سيعطيه كل منهما للآخر وما سيأخذه منه . إنها تجربة فنية لا يمكن تكرارها بدقة ، ولا يمكن فهم كيميائها تماماً .

المسـرح الدرامـي

البريطانيون مغرمـون بكتـاب المسرح الأوربي الحديث ، لذلك فإنه من المألوف أن تجد عشرات الفرق تقدم نتاج ابسن ، وتشيخوف ، وسترندبرغ ، ولوركا وغيرهـم ، إضافـة إلى بعض العروض الشابه التجريبية الهاوية لمسرحيات شكسبير .

ولكن على صعيد المسرح المحترف في مهرجان ادنبرة ٨٣ هناك عدة عروض بارزة : «آخر أيام البشرية» لكارل كلاوس،

و« دونا روزيتا » للوركا وتقدمها فرقة (نوريا اسبرت) الاسبانية ، و« بستان الكرز » لتشيخوف للمخرج الشهير ليندسي اندرسون ومن بطولة جوان بلورايت ، و« روح يهودي » لفرقة حيفا ضمن جهد اسرائيلي مدروس للمشاركة بثقل في هذا المهرجان .

لماذا ؟ لماذا ثلاثة عروض من اسرائيل ؟ اعتقد أن السبب هو إما الرغبة في التغطية الحضارية الفنية عن الجرائم التي ترتكبها الصهيونية العنصرية ضد الشعبين الفلسطيني واللبناني في وقت أخذت فيه شعبية اسرائيل لدى الغرب تنحسر كثيراً ، أو أنه محاولة ملحة من المسرح الاسرائيلي لتأكيد روابطه بالحضارة الأوربية في مرحلة ذروتها النمساوية ، مما جعله يضغط ضغطاً غير عادي للحضور في مهرجان ادنبرة ٨٣ .

وإذا تجاهلنا عرض ممثل واحد لمسرحية « مثل رصاصة في الرأس » التي قدمت على أنها تروي تحول أستاذ جامعي مثقف ليبرالي بسبب من خيانة زوجته وعلاقته بزميل عربي إلى إنسان شوفيني عنصري . وإذا تجاهلنا مسرحية كوميدية تقليدية الحبكة تحت عنوان « تجار المطاط » ، فإن العمل الجدير بالتوقف عنده هو

«روح يهودي» للمؤلف جوشوا سوبول ومن إخراج جيداليا بيسير .

تتناول مسرحية سوبول شخصية يهودية واقعية عاصرت فرويد وتركت مؤلفاً واحداً يتيماً . إنه أوتو واينبرغر ، اليهودي الوحيد الذي وجده هتلر مقبولاً ، لأنه اليهودي الذي عرى وكره الصهيونية ، وحارب فرويد ، ونقم على المرأة ، وتنصل من يهوديته ، ثم انتحر أخيراً في الغرفة التي توفي فيها بتهوفن .

والمسرحية تبدأ بدخول واينبرغر عنوة إلى تلك الغرفة ، حيث تطل في مخيلته مشاهد وشخصيات ، بعضها من ماضيه ، وبعضها من تخيلاته ، من بينها فرويد نفسه وسترندبرغ ، إلى جانب أمه وحبيبته وأصدقاءه . ومسرحية سوبول كانت مثار اختلاف بين النقاد الانكليز أيضاً ــ ويبدو أن هذه ظاهرة منتشرة هذا العام ــ ولكن لعل السبب هنا يسهل تفسيره ، فالمسرحية زلقة التفسير سياسياً ، والنقاد مهما ادعوا الموضوعية محكومون إما بولائهم أو كراهيتهم للصهيونية . ومن هنا أتت مواقفهم المتناقضة بحدة حولها .

بل إن مسرحية سوبول ، التي أثارت ضجة في الكنيست

الاسرائيلي إبان عرضها في الأرض المحتلة ، يمكن أخذها على أكثر من وجه ، فهي قد تكون وثيقة فاضحة مدينة لليهودي عامة ، وهي قد تفسر على أنها دعوة ضد العداء للسامية . ولكن مؤلفها كتب في برنامج العرض تحذيراً من نظام بيغن وإدانة له . فهل هذا كاف ؟ يصعب في الواقع الحكم ، فالمسرحية عرضت بالعبرية والترجمة الفورية إلى الانكليزية كانت مشوشة ومزعجة .

وحسناً أننا اطلعنا على مسرحية من مسرحيات المعارضة التقدمية في اسرائيل ، لأنها معارضة مراوغة تظل ذات حدين ، وتظل توحي بأنه في كل معاداة للسامية أو انسلاخ ليهودي عن يهوديته تأكيد ودعم لنظرية العرق الآري النازية . إنها معارضة من السطح فقط في مسرحية بارعة التأليف والتمثيل والإخراج ، ولكنها تحمل السم في الدسم .

أما العرض الاسكوتلندي المختار لمناسبة موضوع «فيينا ١٩٠٠» ، فهو عرض «مسرح الشعب» في غلاسكو لمسرحية كارل كرواس الملحمية الكبيرة «آخر أيام البشرية» ، التي تدرس المجتمع في تلك الآونة ، خاصة من خلال الطبقة الارستقراطية والعسكريين . والمسرحية ، رغم الاختصار الشديد الذي قام به

مخرجها روبرت دافيد ماكدونالد ، دامت أربع ساعات . إنها شريحة واقعية يومية مطولة ، حاول مؤلفها أن يزينها بإرشادات مسرحية غير معقولة ، مثل « ينشق البحر عن ألفٍ ومائتي حصان يخرج اللهب من أفواهها » .. وهي طبعاً أمور لا يمكن تحقيقها على خشبة المسرح . لذلك اعتمد المخرج على أسلوب حركي ، وأداء شبه برختي لهذه المسرحية الرائدة زماناً حتى على بسكاتور ، وغير الرائدة فناً اليوم على الإطلاق . ولكن هذه المباشرة والكاريكاتيرية أو الميلودرامية جعلتنا الواقعية ــ التي أراد المؤلف أن يعرضنا لصدمتها ولا معقوليتها ــ تتناقص إلى حد كبير،ليفقد العرض إقناعه وصدقه،ولتبقى الشكلانية غالبة على الأداء . والنزعة البرشتية لها تجليات مختلفة هذه الأيام في بريطانيا ، فها هي ذي فرقة « ٧٫٨٤ » الاسكوتلندية (التي أطلقت على نفسها مؤخراً اسماً جديداً هو « التجمع العام ») تقدم مسرحيتين لأرسطو فانيس تحت عنوان « نساء في السلطة » بشكل غنائي حديث . ولاسم فرقة الكاتب والمخرج التقدمي جون ماكغراث « ٧٫٨٤ » معنى : إنه يعني أن ٧٪ من سكان بريطانيا يمتلكون ٨٤٪ من مقدراتها . و« نساء في السلطة » عمل كوميدي تهريجي أضيفت إليه أغنيات ثورية عن تحرر المرأة ، ينطلق من هدفي التسلية والتوعية معاً ،

مستخدماً ألواناً زاهية مصطنعة للديكور ، وأسلوباً استعراضياً من الأداء ، وفرقة للجاز مرافقة لأغنيات الممثلات السبعة . كل ذلك جعله مسلياً ، والممثلون الرجال الثلاثة الذين ظهروا فيه أضحكوا الجمهور فعلاً ، خاصة في مشهد يؤديه واحدهم بقناع،ممثلاً دور ماغي تاتشر رئيسة وزراء بريطانيا . ولكن هذا الطراز من الكباريه السياسي لم يرق جمهور ادنبرة الوقور ، فالعمل لم يكن مكانه المهرجان الرسمي ، بل تجمعات الشباب . إنه عمل حافل بالبذاءة وبما ينافي الذوق والحشمة من الفكاهات الوقحة . لذلك خرج معظم الجمهور بتسلية غريبة نوعاً ما ، ولكن الدرس السياسي عن تحرر المرأة لم يفلح كثيراً ، والتقييم العام لهذه البرشتية الصارخة الجديدة لم يكن ايجابياً جداً . كانت وجبة ماركسية خفيفة جداً استلذ الجمهور بطعمها ولكنه لم يشبع .

الانسان والموسيقا

هذا الموضوع الأثير التالي لمهرجان ادنبرة ٨٣ ، والتي أقيمت حوله المعارض والندوات ، جلبت لأجله بعض الفرق الصغيرة من دول العالم الثالث .

من هذه الفرق فرقة اندونيسية من جزيرة « بالي » قدمت

عزفاً وغناء ورقصاً في شبه مسرحية طقسية قديمة بالأقنعة : عمل غريب يذكر بفن الكابوكي الياباني ، باشاراته المدروسة والوجوه الملونة والتعبير الجسدي . ولا ننسى أن فناني « بالي » هم الذين تركوا أكبر الأثر على العبقري الراحل انتونين آرتو ، أحد كبار المجددين في المسرح الحديث وصاحب كتاب « المسرح وبديله » .

ولا شك أن سؤالاً يدور في الأذهان : أين المشاركة العربية في هذا المهرجان ؟ الواقع أنها كانت ضئيلة وضئيلة جداً ، بحيث اقتصرت على فرقة موسيقية مغربية صغيرة ، وراقصة مصرية تدعى سلوى رجاء . وللانصاف نقول كان المسرح مليئاً إلى آخره في العرض الذي حضرته للفرقة المغربية ، دليلاً على اهتمام وفضول من الأوربيين والأميركيين . ولكن المفاجأة كانت في أن عازفي الفرقة جميعاً يعزفون على آلات بدائية هي عبارة عن طبول وفقيشات نحاسية ، وإن الموسيقا التي يمثلون هي عبارة عن موسيقا قبائل البربر ، وذات طابع افريقي محض ، بعيد كل البعد عن الموسيقا العربية المعروفة . إن تلك الفرقة هي فرقة صوفية ذات براعات في « الدروشة » والرقص الحركي ، مثل « الميلوية » في المشرق ، ولكنها لا تمثل بحال الموسيقا العربية . ولم يستطع بعض الجمهور ـــ وأنا

منهم ـــ احتمال قرع الطبول المدوي إلى النهاية . أما معظم الحضور فبقوا بنوع من الفضول أمام هذا الفن البدائي ، والحركات التي بدت لهم طريفة مضحكة .

وأتساءل بألم وحسرة : لماذا لا تبذل الحكومات العربية بعض الجهد والتخطيط كي يمثل فننا وحضارتنا في مثل هذه المهرجانات الفنية الدولية ؟

الايماء والمسرح التجريبي

ليس هناك في فن التمثيل أجرأ من فناني الإيماء على طرق أصعب العناوين والمواضيع الكبيرة. الممثل السويسري «أميل» يقوم وحده بتقديم ملحمة «أوليس» ، والممثلة الإفرادية «نولا راى» تؤدي لوحدها عشرات من الشخصيات المختلفة ، ورغم أنها تتلمذت على يد عبقري الإيماء الفرنسي مارسيل مارسو ، فقد اتجهت كراقصة باليه سابقة إلى طراز جديد من «التهريج» . وفرقة براغ للإيماء ، المكونة من شابين وفتاة ، قدموا عرضاً إيمائياً كوميدياً غاية في الطرافة ، معتمداً على الموسيقا والرقص . أما (دافيد غلاس) البريطاني فاختار طريقاً صعبة للغاية عندما قدم «المرأة البيضاء» ، وهو عمل مستوحى من أسطورة شرقية ومن

مسرحية برشت المعروفة « دائرة الطباشير القوقازية » . أما فرقة « فولز فايز » الأمريكية فقدمت نمطاً آخر من الإيماء الكوميدي ، معتمدة على براعة أفرادها الثلاثة في الألعاب الاكروباتية .

إن عالم الإيماء قد توسع ، وصار ينقسم إلى اتجاهات ومدارس ، والعجيب أن مدارسه الأكثر أصالة ظهرت بشكل أقل في المهرجان ، رغم وجود فنانين بريطانيين وأميركيين رواد في لندن ، مثل دزموند جونز الذي يتبع تقاليد (ديكرو) بأمانة ، ومثل آدم داريوس مبتدع الايماء التعبيري . ولكن التوجه السائد اليوم عند كثير من فناني الإيماء هو الاختيار إما بين التهريج بأشكاله المختلفة ، أو اللجوء إلى إحياء الأساطير بشكل طقسي . أما الايماء الفرنسي التقليدي فإنه إلى حد ما قد أصبح في الظل ــ رغم أنه الأصل ــ وذلك لأن عالمه واحد تقريباً ، يعتمد على إعادة التصوير الايهامي للواقع ولمشاهد من الحياة اليومية .

وفرق مسرح « الفرينج » ليست أقل جرأة من فناني الايماء أحياناً على طرق الموضوعات الصعبة . فرقة كامبريدج التجريبية قدمت « عطيل » شكسبير في قالب جديد ، وفرقة أخرى قدمت « العاصفة » أيضاً بصورة بسيطة جريئة . وفرقة ثالثة كانت تقدم

« طرطوف » موليير بأسلوب (الروك أند رول) ، والله أعلم ماذا كانت نتيجة هذه التجارب . ولكن العمل الطليعي العظيم الذي وجدته جديراً بالتوقف هو مسرحية « فاوست » المقتبسة عن مارلو خاصة ، والتي يؤديها ممثل (مايكل ويلكوكس) وممثلة (كارول بلكروز) فقط،بإخراج قام به (ستيفن راميلو) ، وجال به عديداً من دول العالم ، وخاصة أنحاء الولايات المتحدة وكندا ، قبل أن يحوله إلى فيلم . الفرقة أسمت نفسها « الفعل الثلاثي » وهي تتبع منهج غروتوفسكي في « مسرح القسوة » ، معتمدة على أسلوب المسرح الفقير في العرض ، أي من دون أثاث يذكر وبخمس لمبات إضاءة كبيرة فقط ودون موسيقى . ومع ذلك كانت الأصالة في التفسير والتمثيل تشع من هذا العرض الأخاذ ، في تلك العلاقة بين فاوست التواق إلى المعرفة ، وبين مفيستوفوليس الشيطان الطيب الذي يمثل جزءاً من روح فاوست ومن عقله الباطن . وفي هذه الأزدواجية الدرامية المؤداة ببراعة ، وبحلول إخراجية غاية في البساطة والقوة ، يصل العرض إلى القلب . وعندما يندم فاوست ، تعري الممثلة التي تؤدي مفيستو ظهرها ، وتجلد نفسها كالرهبان في الأديرة : إن الشيطان الحقيقي كامن في داخل فاوست ، وليس وحياً خارجياً يتسلط عليه .

ويودع المرء مهرجان ادنبرة ٨٣ وفي ذهنه ماتزال قائمة لا تنتهي من أعمال ابسن وسترندبرغ وويليامز ولوركا وتشيخوف ، ومئات الأسماء الشابه أيضاً ، التي يتوق لرؤية أعمالها ، ولكن مشاهدة (٨٠٠) عمل أمر مستحيل ، وحتى مشاهدة عشر هذا الرقم مستحيل ، فكيف يمكن للمرء أن يختار بين خمسة وسبعين عرضاً يومياً مختلفاً في بعض الأحيان ؟ لا بد أن يتبع حدسه فقط فالنقاد اختلفوا واصطدموا ، وحار الجمهور معهم .

المسرح الأمريكي

إن ما يلفت النظر إلى المسرح الأمريكي الجديد هو هذا التنوع الهائل في الأساليب المسرحية ، الذي يرافقه كم هائل من الفرق والعروض ، بحيث يندر أن تجد اتجاهاً أوربياً — شرقياً أو غربياً — ليس ممثلاً في المسرح الأمريكي ، خاصة الأقطاب الثلاثة : ستانسلافسكي ، برشت ، وغروتوفسكي .

يمر المسرح في أمريكا اليوم بمخاض جديد ، فرغم أن علماً في وزن أونيل ، ووليامز ، وميلر ، وآلبي ، لم يظهر بعد ، إلا أن هناك عدداً من الأسماء التي أثبتت جدارتها وحظيت بسمعة عالمية تحتل مكاناً بارزاً في الحركة المسرحية هناك وتوجه مسارها . من هذه الأسماء :

سام شيبرد ، البرت أناراتو ، دافيد ماميت ، كريستوفر دورانغ ، دافيد ريب ، آرثر كوبيت ، لانفورد ويلسون ، نيل

سايمون ، مايكل ويلر ، بريستون جونز ، مارشا نورمان ، وغيرهم . يكفي أن نذكر على سبيل المثال أن مسرحاً واحداً هو «مسرح الممثلين» في لوي فيل يتلقى سنوياً ما يتراوح بين ٣٠٠٠ ـــ ٤٠٠٠ نصاً مسرحياً . هذا دليل على نشوء حركة رافدة بين الكتاب الجدد . وقد أتيح لي اللقاء مع واحدة منهم هي مارشا نورمان ، التي تعرض مسرحيتها الآن «خارج ـــ برودواي» وهي بعنوان «الخروج» ، ومن إخراج جون جوري ، وقد تحدثنا في أن المخاض الذي نشير إليه ترافقه بالتأكيد كثير من الآلام ومن المخاطر والعقبات . ويبدو أن الخلاص في يد الكاتب المسرحي .

هل عاد مركز الصدارة في المسرح إلى الكاتب ؟

نعم ، وهذا هو التحول الجديد في المسرح الأمريكي اليوم ، فالمنتجون والفرق والمخرجون يتنافسون على اكتشاف أي كاتب جديد تثبت جدارته . ليس هناك الآن أعلام في المسرح الأمريكي تثير كل مؤلفاتهم الاهتمام نفسه ، فالتجريب قائم دائماً ، بحيث ينجح عمل ويفشل آخر . ما يجري على المسرح الأمريكي اليوم إذن يختلف تماماً عما يجري في أوربا ـــ بشرقها وغربها ـــ حيث مازالت سلطة وشهرة المخرج هي الغالبة . لهذا التناقض

عدة أسباب بالطبع ، إذ أن المسرح الأمريكي ينفرد بسمات خاصة ، يقترب في بعضها من المسرح في إنكلترا فقط بين الدول الاوربية . ونحن هنا سنصف لا أكثر ، دون أن نركز على سلبية الظاهرة أو إيجابيتها :

١ ــ الفرق في الولايات المتحدة خاصة ، فليس هناك مسرح قومي حتى الآن في أمريكا ، ولا يتوقع أن يكون . بالتالي فالفرق المسرحية لا تتلقى من الدولة إلا معونة جزئية يسيرة .

هذا يعطي المسرح حرية كبيرة ، ولكنه يخضعه للضرورة التجارية في نفس الوقت .

٢ ــ المجتمع في أمريكا هو الذي يصنع المسرح ، يوجهه ، ويموله ، ويسيره ، وليس أفراداً معينين .

٣ ــ نظام المسرح إما فرق ثابتة ، أو فرق تبدل الممثلين مع كل عرض جديد ، أو فرق هواة وجامعات ، والمسارح المحترفة هي المسارح التي تفرض عليها نقابة الممثلين أن تدفع أجوراً لأعضائها .

٤ ـــ ظهرت في الستينات عدة ظواهر مسرحية تركت صدى عالمياً ، ثم ما لبثت أن أفلت ، مثل « المسرح الحي » على يدي جوديث مالينا وجوليـان بيك ، مسرح « الواقعـة » بأقطابه جون كينغ ، آلان كابرو ، وآن هالبرين . « المسرح المفتوح » أو « مسرح العصابات » الذي اتحد مع مسرح « لاماما » بنيويورك بإدارة تشيكين . « مسرح البيئة » الذي قاد حركته الناقـد ريتشارد سكشنـر ، ومسرح « الخبـز والدمى » برئاسة بيتر شومان . مجمل هذه الحركات كانت تحد للمسرح التقليدي السائد ـــ خاصة في برودواي ـــ ومحاولة لخلق مسرح جديد يعيد إما تقاليد المسرح الطقسي الشعري ولو كان في هذا ابتعاداً عن مقومات الدراما ، أو استثارة الجمهور من خلال طرح قضاياه وهمومه اليومية بشكل تحريضي . وكان بعض هذه الفرق يستخدم وسائل بسيطة بهدف الانتقال بالعرض إلى أماكن التجمعـات الشعبية الكبيرة ، أو تقديم العروض في الشارع أو الحدائق العامة .

هذه الحركات أفلت بسرعة لأنها استغنت إلى حد كبير عن النص المسرحي ، وأصبح شاغلها هو الشكل المسرحي من

جهة ، والاتصال الجماهير من خلال طرح المشاكل الآنية الراهنة مباشرة من جهة أخرى . لذلك وعلى الرغم من أهميتها ظلت ذكرى في تاريخ المسرح ، ولم يتوفر لها طول البقاء . اليوم ، أصبح الشكل في المسرح الدرامي موظفاً لخدمة الموضوع . وعادت الواقعيـة والطبيعيـة تسيطـران بتطرف على المسرح الأمريكي الجديد ، على العكس من أوربا،حيث تضاءلتا أو اندثرتا . حتى برشت فقد تأثيره وجاذبيته إلى حد كبير كمؤلف مسرحي ــ لأنه شكلاني وبعيد عن المدرسة الواقعية من وجهة نظر المتفرج الأمريكي اليوم ــ وبقيت بعض أصداء نظرياته في الإخراج المسرحي والتغريب مجالاً للاستفادة هنا وهناك ، وكثيراً من الأحيان في المكان غير المناسب . وهذه الاستفادة ممتزجة بكثير من السبل والطرائق المسرحية الأخرى التي سبقت أسلـوب برشت ، أو التي تبعته فيما بعد . كل تجديدات الشكل اليوم في المسرح الدرامي الأمريكي هي عبارة عن نزوع إلى البساطة في التقنيات ، والاعتماد على خشبة التمثيل البارزة ، كما في مسرح « غاثاري » بمينيابوليس أو مسرح « مارك تيبر » بلوس أنجلوس،أو المسرح الدائري كما في « مسرح الحلبة »

بواشنطن د . سي . والمسرحين الدائريين اللذين شاهدت في نيويورك ومينيابوليس .

٥ ــ أفول دور المخرج ، الذي كان في الخمسينات والستينات يحتل مكان الصدارة ، واقتصار سلطته على المسرح الغنائي . فلم يعد هناك مخرجون لهم شهرة هارولدكلرمان أو تايرون غاثاري ، وإن كان هناك عشرات من المخرجين المتميزين الذين ذكرنا بعضهم ، والذين يمكننا أن نضيف إليهم الين ستيوارت في مسرح «لاماما» ، وهارولد برينس في مجال المسرح الغنائي ، ودوناهيو في مسرح الأطفال بمينيابوليس ، وغوردون دافيدسون في «المارك تيبر فوروم» بلوس أنجلوس ، وويليام بول ، وناجل جاكسون بـ «أ. سي. تي» بسان فرانسيسكو .

٦ ــ دراما اللامعقول ــ أو ما يسمى بمسرح العبث ــ لم تلق نجاحاً يذكر في الولايات المتحدة ، حتى إن الكتاب الذين يصنفون تحت هذا العنوان يختلفون عن أقرانهم الانكليز ، وينقطعون تماماً عن أقرانهم الفرنسيين .

مشاكل المســرح الأمريكـي

يخلق وضع المسرح الأمريكي عدة مشاكل رئيسية نتيجة للملاحظات السابقة ، فغياب مسرح قومي ـــ أو مسارح قومية عدة نظراً لاتساع البلاد ـــ يجعل المخرجين والممثلين على الأغلب ينتقلون بين هذا المسرح وذاك ، وبالتـالي لا يطـورون منهجـاً واضحاً ، بل يتكيفون مع المخرج والمنصة والفرقة والظروف .

هذا ما يجعل الإخراج والتمثيل اليوم في أمريكا حرفياً ـــ يساعد على ذلك إنتاجات السينما والتلفزيون الغزيرة ـــ ولكنه غالباً يفتقر إلى وضوح « طريقة » .

والمخرجون اللامعون هم المخرجون الثابتون الذين يتحكمون تماماً بظروف الانتاج ، ويعملون مع فرقة ثابتة ، مثل جون جوري في « مسرح الممثلين » بلوي فيل ، وغاري غيسلمان في « مسارح العشاء » بتشانهاسن قرب مينيابوليس . إن ستانسلافسكي وأسلوب « المنهج » أو « الطريقة » في التمثيل هو السائد بوجه عام في كل المسارح الرئيسية الكبيرة ، إلا أن الأداء الخارجي الحرفي عاد

يشكل خطراً متزايداً على الصدق في التمثيل ، وهذا ما يشكل أمام خريجي الجامعات ومعاهد التمثيل تناقضاً مزعجاً .

أما المشكلة الثانية فهي قلة التمرينات والسرعة في إنتاج العمل المسرحي ــ خاصة الدرامي ــ فهي تتراوح بين أسبوعين وشهر ، وهي مدة قليلة إذا قورنت عالمياً بالدول الاشتراكية حيث تمتد التدريبات شهوراً عديدة .

من مشاكل النص الأمريكي الحديث ضعف المضمون على الرغم من تصديه لمشكلة اجتماعية راهنة . وأحياناً لا يكون الضعف في الموضوع وإنما في تفاصيل معالجته .

أما الممثل في أمريكا فيواجه مشكلة كبيرة ، وهي أن عليه أن ينتظر فرصة النجاح المواتية ، ولكنه ربما ينتظرها عمراً كاملاً . كثير من الممثلين الخريجين من المعاهد والجامعات يضطرون ــ رغم وجود ذلك العدد الهائل من المسارح وشركات التلفزيون والانتاج السينمائي ــ إلى العمل كسائقي تكسي أو في المطاعم . وبطالة الممثل قاسية ، ولكن يظل الأمل في الفرصة الأولى ، فإذا أثبت حضوراً ، كان سلم النجاح سهل التسلق ، وإلا فالفقر والأعمال التافهة طوال العمر .

وإذا كنا نريد أن نفهم طريقة عمل المسارح ، لا بد أن نذكر أن جميع الممثلين والكتاب المحترفين الذين لا يعملون مع فرقة ثابتة ــ وهم بالطبع الأغلبية الساحقة ــ يتعاملون مع المسارح عن طرق وكلاء . والوكيل هو الذي يقوم بالدعاية ويحصل على الاتفاقات ، ويمهد لتوقيع عقود ، طبعاً مقابل نسبة معينة من الأجر . لذلك فإن هؤلاء الوكلاء يمكنهم التحكم جزئياً بالممثل أو الكاتب . لكن انتقال كاتب أو ممثل من وكيل لآخر مسألة رائجة الحدوث في الوقت نفسه لذات السبب .

أما النقد الأمريكي فهو مؤثر جداً وفعال ، خاصة في نيويورك . إن الناقد يرفع عملاً إلى المجد أو يهبط به إلى الحضيض . وأشهر النقاد رصانة وخبرة كان اريك بنتلي وهارولد كلرمان . أما أشدهم تأثيراً وسخرية وربما قسوة فهما جون سايمون ، ووالتر كير . ومن النقاد الجدد اللامعين ميل غاسو .

لعل الموضوع الأثير في المسرح الأمريكي اليوم هو موضوع المعوقين من صم وعميان ومشوهين . فمن خلال هذا الموضوع الانساني ، يطرح النقد الاجتماعي ، وتدان المؤسسات . هذا ما ينعكس في « الرجل الفيل » ، وفي مسرحيات

حول الصم ، جعلت إدارة مسرح «مارك تيبر» تستخدم ممثلين صماً لأداء أدوار الصم ، على عكس ما كان يجري من قبل .

وقد بلغ هذا الاهتمام حداً جعلهم يعقدون بلوس أنجلوس مؤتمراً صحفياً حول هذه الظاهرة المسرحية الاجتماعية ، والتي يستطيع المرء أن يلاحظها أيضاً من خلال نقل صلاة الأحد على شاشة التلفزيون ، فهناك دائماً قس أو راهبة ينقل بالإشارة الايمائية مفردات الموعظة إلى الصم .

ومثلما يهتم المسرحيون بالمعوقين ويعرون المجتمع من خلالهم ساخرين ، فإن كثيراً من المسارح الشابة ، بحماسة أفراد فنانين أو برعاية جمعيات أو أشخاص أغنياء ، يقومون بمهام مشابهة في طرح مشاكل الأحياء الفقيرة والأقليات ، ويستقطبون الشبان للعمل الفني ، والمشاهدين الذين لا يملكون الذهاب للمسارح المحترفة للتردد عليه . أمثال هذه الفرق كثيرة في نيويورك ، لكنها موجودة أينما كان . وقد زرت تحديداً أحدها في لوس أنجلوس وهو مركز ثقافي يديره رجل أسود يدعى جاكسون ، ومعظم ممثليه من السود . يصدر هذا المركز مجلة مسرحية أنيقة ، ويقدم مسرحيات عديدة يخرجها غالباً جاكسون نفسه ، كما يقيم دورات تدريبية على

الرقص والتمثيل يدرس فيها مختصون ، وهو موجود في حي شعبي .

وكما كانت قضية «الشيكانـــو» ـــ أو المكسيكـــيين الأمريكيين ـــ والهنود الحمر ، والزنوج ، هي مشكلات السنوات الماضية ، فإن قضية المسرح الأمريكي اليوم هي قضايا الصم ، المنبوذين ، والمعوقين . إن مجرد التصدي لموضوع كهذا بغض النظر عن قيمة المسرحية فنياً يجعل لها رواجاً ورصيداً جيداً لدى المتفرجين .

ماذا يجري في برودواي ؟

اسم برودواي هو لا شك مجد المسرح الأمريكي ووصمته في نفس الوقت ، وهو اسم أشهر شارع للمسرح في العالم بأسره ، فهو يقع في وسط مانهاتن التي هي قلب مدينة نيويورك الحاشدة بثمانية ملايين نسمة إذا استثنينا ضواحيها وأطرافها ، وستة عشر مليوناً إذا دمجنا تلك المناطق . وكلمة برودواي مرتبطة بمفهوم المسرح التجاري ، ولكن لابد لنا من إيضاح معنى كلمة « تجاري » ابتعاداً عن احتمال الالتباسات . المسرح التجاري الأمريكي هو المسرح التقليدي الباذخ في عروضه وتقنياتها ومزيناتها ، والحريص بالتالي على تحقيق ربح خيالي من هذه العروض عن طريق إرضاء ذوق وتطلع الجمهور العريض القادر على دفع ثمن بطاقات الدخول المرتفع . إذا كان الفن يعني في نظرنا الإبداع والتجديد فمسارح برودواي الغنائية لم تعهد هذا إلا نادراً في العادة ، أما إذا كان الفن هو الحرفة المتقنة وتجميع أعلى مستوى من الخبرات في جميع مجالات

المسرح فهذا ما نجده في برودواي . بقي أن يحدد المتفرج موقفه ورغبته ، ولكن مما لا شك فيه أن المسرح التجاري الأمريكي يختلف جذرياً وكلياً عن المسرح التجاري العربي ، وهو أرقى بمراحل كثيرة فنياً ، لذلك وجب التنويه .

لماذا يعتبر برودواي مجداً ووصمة ؟

إنه حقاً ملتقى الخبرات المحترفة الطموحة في المسرح ، ولكنه أيضاً العقبة الكبرى التي برزت أمام تقدم المسرح الجاد كفن وإبداع وثقافة . برودواي هو الاسم الذي ارتبط بالتسلية عبر المسرح دون فكر ودون عمق . ولهذا برز إلى الوجود منذ سنوات « خارج برودواي » ، وهو اسم لا يشير إطلاقاً إلى اختلاف جغرافي ، وإنما إلى اختلاف في النوع والمفاهيم . هناك وجدت مسرحيات أونيل فرصة للإحياء ، ووجد تينسي ويليامز وآرثر ميلر وكليفورد أوديتس وإدوار آلبي فرصتهم ، وكذلك عشرات الأسماء لمسرحيين أوربيين جادين . ولكن بعد فترة من الزمن أصبح لمسرح « خارج ـــ برودواي » تقاليده ، وارتفعت أثمان بطاقاته مع التضخم النقدي للحياة وبالتالي للانتاج المسرحي ، وأصبح ولوج الكتاب والممثلين الجدد إليه صعباً ، بحيث وجدت الضرورة لخلق

مسارح «خارج ــ خارج ــ برودواي» وهي مسارح كثيرة صغيرة تجريبية وجريئة . ومن يدري ، ربما تحتاج الظروف مستقبلاً إلى «خارج» أخرى تضاف إلى التسمية طالما أن الفن إبداع وتجاوز وتجدد .

ما هو الجديد في برودواي اليوم ؟

أصبح منتجو برودواي يشعرون بأنهم يكررون أنفسهم ، وأن النمط التقليدي للمسرحية الغنائية خاصة ، المعتمدة على أفضل خبرات الرقص والغناء والعزف والديكور والأزياء والإضاءة قد وصلت إلى أقصى حدودها من حيث الجودة والاتقان في الوقت الحالي على الأقل . كما أصبحوا يشعرون بثقل منافسة مسارح «خارج ــ برودواي» التي صارت لها تجربة عريقة ثابتة . وبدأت المواضيع المقلدة للنجاحات الكبرى تبدو باهتة عن صورة الأصل ، لذلك أخذوا ينتهجون طريقين مختلفين يهدف كل منهما إلى إصلاح وضع برودواي ، وإعادة بريق الكلمة إلى عهدها السابق ، حين كانت لا تعني مجرد التجارة والتكرار ، وإنما الفن المسرحي المحترف والجماهيري . يبقى السؤال قائماً على أية حال : إلى أي جمهور تتوجه هذه المسارح في العاصمة الدولية ؟

ومن هم القادرون على دفع أثمان البطاقات المرتفعة التي تصل اليوم إلى حوالي ٣٠ دولاراً ، والتي إن انخفضت في الصفوف الخلفية تظل فوق طاقة ودخل الفرد المتوسط ؟ أطرح هذا التساؤل لوجود عدد كبير من هذه المسارح المغرية .

النهج الأول هو إحياء أعظم المسرحيات الغنائية الناجحة التي جلبت تلك الشهرة لبرودواي في العالم أجمع ، مثل « أوكلاهوما » ، « آيرين » ، « كاروسيل » أو الأرجوحة « سيدتي الجميلة » ، « صوت الموسيقا » ، و« بيتربان » .

وبالتأكيد يبقى الاتجاه التقليدي الميلودرامي قائماً ومنتشراً سواء في نيويورك أو لندن ، مثل « أوليفر » و« آني » و « أوكلاهوما » .

وبرودواي ليس مكاناً يسهل الوصول إليه بالنسبة للممثلين والفنانين ، ولكنه على الرغم من نزعته التجارية الواضحة حلم كل واحد منهم ، لأنه مجال لإحراز النجاح المادي والشهرة ، كما أنه يظل وسيلة للوصول إلى الجمهور العريض ، وتحقيق أغرب الطموحات الفنية . لذلك يمكن أن نجد عدداً من المجددين البارزين في مختلف المجالات في برودواي مثل سوندهايم كمؤلف موسيقي ، أو كجيروم روبنز كمصمم رقصات .

« بيتربان » : الصبي الذي لا يكبر .. أم العرض ؟

إنه عرض مذهل في جماله وإتقانه لقصة سير جيمس م . باري الشهيرة للأطفال « بيتربان » ، وهذه المسرحية لها تاريخ عريق في مسارح برودواي ، كما أنتجت عديداً من المرات في لندن . كان أول إنتاج لـ « بيتربان » عام ١٩٠٤ في لندن ، وما لبثت في العام التالي أن أنتجت لأول مرة على مسارح برودواي ، ولعبت بطولتها مود آدمز ـــ نجمة الاستعراض في ذلك الزمان . وكان آخر عرض أمريكي للمسرحية قد أنتج منذ (٢٥) سنة، ولعبت بطولتـه النجمة المحبوبة ماري مارتن . هذه المسرحية كانت دائماً من أحب المسرحيات إلى قلوب الانكليز والأمريكيين ، ولعلها من أحب المسرحيات الغنائية إلى قلوب بني البشر أجمعين ، فقد استمتعت بها شخصياً متعة فائقة ، لأنها تحوي كل ما يحلم به خيال الطفولة من قراصنة وهنود وحيوانات وأحلام بالطيران والتحرر من الأسرة .

هذه القصة القصيرة للأطفال أصبحت في كل مرة مسرحاً يخلب الألبـاب بفضل عوامـل العفويـة الطفوليـة الموجـودة في الموضوع ، وبسبب جودة الانتاج المسرحي وفخامته .

وشخصيات « بيتربان » قد أصبحت في أذهان الناس ـــ

خاصة الأطفال منهم ــ أكثر حقيقة ربما من البشر ، إذ أن لها تاريخاً عريقاً . الكابتن هوك القرصان ذو الذراع المقطوعة ، والمرسوم بطريقة كوميدية كاريكاتيرية ، لعب دوره أيضاً بعض من مشاهير الممثلين ، كان ألمعهم بوريس كارلوف ــ ممثل أفلام الرعب الشهير ــ في عرض أنتج عام ١٩٥٠ ، أمام الممثلة جين آرثر كبيتربان .

لقد كان دور البطولة في هذه المسرحية دائماً من حظ الممثلات رغم أنه دور صبي ، إذ أن صعوبة هذا الدور من حيث الخفة والأداء التمثيلي والغناء لا تتيح لممثل في عمر فتي أداءه ، بل يحتاج الأمر إلى ممثلة شابة قديرة وذات خبرة يمكن أن تبدو أصغر سناً . وهذا شأن (ساندي دنكان) النجمة التي تبلغ الثلاثين تقريباً ، ولكنك تظنها على المسرح صبياً دون الخامسة عشرة .

مجمل القصة أن هناك صبياً يدعى بيتربان يستطيع التحليق بواسطة غبار سحري ، ولا يكبر في السن أبداً ، أما ظله فهو شعاع أخضر . هذا الصبي يعيش في غابة مع مجموعة من الأطفال الذين اختاروا هجر أسرهم والعودة إلى الحياة البدائية في الغابة . والغابة مليئة بالهنود ، وبالوحوش ، وبالقراصنة . لذلك حفر

الأطفال أنفاقاً يعيشون فيها تحت الأرض ويلجؤون إليها كلما داهمهم خطر . ويزور بيتربان صبية وأخويها في غرفة نومهم ، ويعلمهم الطيران مثله ، ويصطحبهم إلى الغابة لتصبح الفتاة بمثابة أمهم التي تروي لهم الحكايات كل يوم . وبعد سلسلة من المغامرات المشوقة ، والرقصات البديعة التي تشارك فيها الأشجار والحيوانات، ينتصر الأطفال نهائياً على الأشرار ، ولكنهم باستثناء بيتربان يقررون العودة إلى أسرهم،ومن بينهم الفتاة «وندي» وأخويها.وتمر الأيام ، ويعود بيتربان ذات يوم إلى صديقة عمره وصباه ، فإذا بها قد صارت سيدة متزوجة فقدت أحلامها ورغبتها في التحليق ، وصارت أماً لإبنة صغيرة في نفس عمرها حين بدأت الرحلة مع بان ، ولا يستطيع أن يثير فيها ذكريات الطفولة ، لكنه سرعان ما يجد استجابة من ابنتها التي في عمره ، والتي ترضى بأن تحلق معه إلى الغابة لتحكي له الحكايات . وهكذا فبيتربان هو الرمز السحري لحلم أطفال العالم بالحرية واللعب والبطولة . ويكبر الأطفال ، ولكن جيلاً بعد جيل يأتي أطفال قابلون لتلقي الحلم والتحليق عبره بعيداً عن التقاليد والأوامر والعظات .

إنه عرض ممتاز من عروض برودواي ، نال حماسة الجمهور

وتجاوبه بشكل هائل أمام الخدع التكنيكية المتقنة التي تحلق بواسطتها (ساندي دنكان)، خاصة حين تحلق في أثناء التحية فوق الجمهور. وبلغت الرقصات الاستعراضية التي يقوم بها الهنود الحمر في الغابة مستوى مدهشاً من الاتقان والجمال، وهي قد سبق أن صممت من قبل جيروم روبنز في العرض الأصلي، وأعيد تنفيذها. وكان أداء (جورج روس) لدور الكابتن هوك متألقاً، فهذا الممثل له خبرة ٢٥ سنة في مختلف مجالات المسرح، وفي الأدوار الشكسبيرية خاصة. أما الإخراج المسرحي فقام به (بوب اسكوف) وكان غاية في الجمال والروعة.

«بيتربان» واحد من العروض المبهرة التي يراها المرء في عمره مرة واحدة، ولا تغيب عن ذاكرته أبداً.

«ايفيتا»

النموذج الجديد المجدد لعروض برودواي ــ وبالطبع لندن ــ هو نموذج مسرحيات غنائية ذات موضوع جاد، ومعالجة فنية جريئة، مثل «المسيح نجم عالمي» و«ايفيتا». والواقع أن «ايفيتا»

هي ألمع مسرحية غنائية حديثه ، بحيث انتشرت ضجتها في الأوساط المسرحية في العالم أجمع .

تتناول هذه المسرحيـة حيـاة ايفـا بيرون ، تلك المغنيـة والراقصة في الملاهي الرخيصة التي أحبها الجنرال بيرون إبان صعوده إلى قمة الحكم في الأرجنتين بعد تصفية حكومة الجنرالات ، وبذلك أصبحت ايفا ـــ عشيقة الضابط الشاب ـــ السيدة الأولى في الأرجنتين . سرعان ما جعلت ايفا بيرون من حياتها أسطورة . فهي التي أحبت زوجها ووطنها فأخلصت لهما أشد الإخلاص ، وهي التي دفعت الجنرال للاعتماد على النقابات والطبقة العاملة ، ولعبت دوراً قيادياً شعبياً كبيراً . كان نظام حكم بيرون نظاماً ديكتاتورياً ، ولكنه كان في نفس الوقت وطنياً . واتسمت ايفا بيرون بالاصلاح والبناء ، حيث بنت ألف مدرسة وضاعفت عدد المستشفيات . كما أنها قامت بعدة رحلات مظفرة إلى أوربا ، كانت أهمها رحلة «قوس قزح» عام ١٩٤٧ ـــ كما سميت في ذلك الحين ـــ عندما قامت باتفاقات لبيع لحم البقر والقمح الأرجنتيني إلى الدول الراغبة فيه . وقابلت ايفيتا كبار الشخصيات السياسية في عصرها بما في ذلك البابا نفسه . وكانت تحب الأناقة والبذخ ،

وجمعت ثروة طائلة من المجوهرات الثمينة إلى حد خيالي . ففي رحلتها الأوربية المذكورة اصطحبت معها (٧٦٤) ثوباً ، و(١٠٠) زوج من الأحذية . ولكـن جماهير الشعب ، خاصة العمـال والنساء ، لم تهتم بقمع بيرون وزوجته للمعارضة السياسية ، ولم تهتم ببذخ ايفيتا ، بل كانت أناقتها المفرطة رمزاً ومثالاً . وكانت ايفيتا تقول لهم دائماً في خطبها الحماسية ان ثروتها ومجوهراتها هي لهم في النهاية بعد موتها . وماتت ايفا بيرون شابة . قطفت زهرة حياتها البطولية الحافلة قبل الأوان . واختفت جثتها مدة (١٧) سنة ، وذلك خوفاً من إثارتها للثورة حتى بعد موتها ، فقد أطيح بنظام الجنرال بيرون بعد أقل من عامين . وكما اختفت جثتها ، اختفت أموالها ومجوهراتها ، ولم يستطيع مبعوثو الجنرال بيرون أن يستعيدوا إلا القليل منها من بنوك سويسرا . وحين عثر على جثمانها في تابوت امرأة أخرى فتح في مدريد ، أعـاد الجنـرال بيرون جثمانها إلى الأرجنتين وقد أعيد إلى الحكم ليلم شمل البلاد الممزقة . ومن المعروف أن الجنرال بيرون تزوج ثانية راقصة ليلية هي ايزابيل ، وإنها بعد موته حققت الشيء الوحيد الذي لم تحققه ايفيتا وهو أنها استلمت الرئاسة ، إلا أن مجد ايفيتا لم يكن يعلى عليه ، ولم تحقق ايزابيليتا إلا جزءاً يسيراً من شعبية وإنجازات ايفيتا . والتي أصبح

مجرد اسمها ، مجرد ترداد أغنيتها المؤثرة «لا تبكي من أجلي يا أرجنتين» رمزاً للثورة لدى «البيرونيين» المتحمسين . ورغم بذخها وأخطائها وماضيها غير النظيف قبل أن تصبح السيدة الأولى ، فإن معظم الأرجنتينيين ينظرون إليها كقديسة .

استطاع هارولد برينس مخرج «ايفيتا» أن يؤكد مكانته المتميزة كواحد من أبرز المرشحين لعرش الإخراج للعروض الغنائية التجارية الضخمة . يتميز برينس بأنه مخرج حديث ، ينسف الأطر التقليدية للإخراج . إنه من أنصار المساحة الفارغة ، التي تتحرك عليها قطع الديكور اللازمة فقط لتكوين المشهد ، ثم تختفي . إن رؤيته بالتالي ليست واقعية ، ولكن الجمالية عنده نابعة من حركة الممثلين ، ومن الايقاع الذي يعطيه لمشاهده ، فيجعل كل مشهد يختلف عن الآخر في تعبيره وجماليته . وبرينس واحد من المخرجين المستفيدين من عدة أساليب معاصرة في الإخراج ، من بينها أسلوب برشت ، بل ربما أسلوب من سبقه فتتلمذ على أيديهم في شبابه من عباقرة المخرجين أمثال بسكاتور وراينهاردت . إنه يستخدم شاشة سينمائية لعرض مشاهد وثائقية من حياة ايفا بيرون ، وهو يعطي لعرضه طابعاً «تغريبياً» . ولكن هذا في

الظاهر فقط ، فبرينس ـــ كما ذكرت ـــ يستفيد من عدة اتجاهات ، وهو لا يأخذ من برشت إلا الشكل وحده . إنه ينحو نحو التأثير العاطفي الشديد ، مع لمسة ميلودرامية في بعض المشاهد . والنص ينقد شخصية تشي غيفارا (وهو الأمر الوحيد غير الأمين للتاريخ في المسرحية) ويجعله راوياً يروي قصة « ايفيتا » بعد موتها ، ويتحداها حية عندما تبعث لتمثل قصة حياتها الحافلة . إنه ضدها كديكتاتورة ، ولكن المسرحية تجعلنا نحبها ونتعاطف معها كزعيمة وطنية إصلاحية . ومن المعروف طبعاً أن غيفارا لم يلتق بايفا بيرون أبداً ، بل لم يكن ابن جيلها أصلاً . ولكن هذا الافتراض الفني بدا مقحماً من الناحية الفكرية ، وإساءة ساخرة لثوري عظيم لم أجد مبرراً لها سوى سوء النية .

ويعود قدر كبير من نجاح « ايفيتا » إلى الكادر الذي عمل على تحقيقها ، فقد كتب كلمات قصائدها الشعرية المتميزة تيم رايس ، ولحنها اندرو لويد ويبر (وهما اللذين حققا « المسيح نجم عالمي ») . كما قام لاري فولر بتصميم الرقصات البارعة التي أضافت إلى إخراج هارولد برينس جمالاً وحيوية . أما الأداء فقامت به في عرض برودواي مجموعة من خيرة النجوم : باتي لوبون في دور

(ايفيتا) ، ماندي باتينكين في دور (غيفارا) ، وبوب غانتون في دور (بيرون) .

وتألقت فعلاً باتي لوبون في هذا الدور العظيم بصوتها الرخيم ، وأدائها المؤثر . وكان أداء باتينكين حيوياً ، وصوته رجولياً قوياً ، فخلق صراعاً قوياً على المستوى الموسيقي مع صوت لوبون . ونجحت خاصة أغنية «لا تبكي من أجلي يا أرجنتين» في إثارة العواطف .

ومن الجدير بالذكر أن هذا الإخراج المتميز لمسرحية غنائية جادة هو نفسه في برودواي ولندن ، مع اختلاف الممثلين فقط ، حيث لعب الأدوار في لندن : إلين بيج (ايفيتا) ، دافيد اسكس (تشي) ، وجوس آكلاند (بيرون) ، ثم لمعت كايفيتا ستيفاني لورنس .

«سويني تود» القاتل الخنزير أم مجتمع الخنازير ؟

العرض الغنائي الثالث الذي يحظى بإقبال جماهيري كبير في برودواي عرض من نوع غريب : إنه مسرحية مثيرة مرعبة ، رغم أن أسلوبها غنائي أيضاً . ويعود نجاح المسرحية إلى عدة أسماء

هامة ، فموسيقاها من وضع ستيفن سوندهايم (أشهر ملحني المسرحيات الغنائية العظيمة) ، وإخراجها قام به أيضاً هارولد برينس ، بينما تقاسم بطولتها كل من انجيلا لانسبري وليكاريو ، (وكلاهما من النجوم) ، خاصة الأولى بطلة مسلسل «الكاتبة المحققة» .

وحكاية «سويني تود» شهيرة جداً في بريطانيا منذ منتصف القرن الماضي ، وقد قدمت مالا يقل عن سبعة مرات بإخراجات مختلفة . اقتبس كريستوفر بوند المسرحية عن كتاب لهيو ويللر حول ذلك الرجل الذي أدخل السجن ظلماً وفقد زوجته التي يحبها لدرجة العبادة بسبب قاض فاسد الضمير ، فخرج قاتلاً من طراز عجيب ، يمتهن مهنة الحلاقة ، ويستدرج الزبائن إلى كرسيه حيث يحز أعناقهم بالموس ويقذف بهم إلى القبو . وهناك الشخصية النسائية التي تفوق كل خيالات الأدباء ، وهي عشيقته وشريكته التي تتولى أمر تقطيعهم وصنع فطائر من اللحم من أجسادهم تبيعها في مطعمها المزدهر . ولكن الانتقام الدموي المجنون الذي يطال أخيراً القاضي ما يلبث أن يقضي على الحلاق ، فهو يقتل فيمن يقتل متسولة عجوز خرفاء يكتشف فيها بعدئذ زوجته المفقودة ، فيرمي بعشيقته التي سترت تلك الحقيقة في

الفرن الذي شوت فيه أجساد ضحاياها ، ويستسلم . تتخلل القصة علاقة حب بين ابنة تود الرقيقة وشاب يكافح لكي ينقذها من براثن مجتمع بائس وفاسد يرسلها لمصحة عقلية . إنه مجتمع يتداخل فيه الجلاد والضحية ، لأنهما معاً يبحثان عن عدالة فردية ويتعرضان معاً لظلم واحد .

هذا ملخص القصة الدامية المرعبة . لكنني رغم نجاحها وفنية العرض لم أجد فيها قيمة تذكر . إن عنصر الإثارة والفزع من خلال حيل حز الأعناق بالموس ونفور الدم منها هو الأهم في المسرحية ، أما البعد الاجتماعي المشار إليه فهو مجرد استنتاج لا يعنى العرض بتوضيحه والتركيز عليه . كل هم المخرج هو الحفاظ على الإثارة المجانية والعمل الشكلاني المبهر ، ولا شك أنه نجح في ذلك أكبر النجاح ، عن طريق استخدام بعض وسائل برشت الشكلية في التغريب ، وعن طريق تبسيط العمل وإعطائه طابعاً حديثاً يعتمد على أداء الممثلين . عدا هذا ، ليس لمسرحية « سويني تود » أي معنى له قيمة ، فهي عبارة عن ميلودراما بوليسية عن قاتل أسطوري يثير الرعب والغثيان ، بحيث أن اسمه يخيف أطفال لندن . والحق يقال أن من يشاهد المسرحية يصاب بعدوى هذا

التأثير ، وينصاع للأوامر قبل أن تمس موس الحلاق القاتل رقبته . لذلك تجد المتفرجين ـــ وخاصة المتفرجات ـــ يغمضون أعينهم ، أو يخفضون رؤوسهم تحت مستوى المقاعد في المشاهد المرعبة ، كالأطفال .

من الغريب بعد هذا أن المسرحية رغم إثارتها للرعب كوميدية . إنها لبراعة حقاً أن يجمعُ العمل بين الغنائية والإخافة والإضحاك . ولكن هذا ما جرى . إنهم في برودواي غيرمحدودي الطموح ، ويريدون أن يجمعوا المجد من أطرافه .

ساعد على تأثير العمل المجموعة الجيدة من الممثلين الذين حركهم المخرج برينس في تشكيلات متينة التكوين ، وأعطى موسيقا سوندهايم مقابلاً حركياً حيوياً وقوياً . ولعل حداثة العرض هي ما يجذب الجماهير الغفيرة من المتفرجين ليسمعوا ويروا ، وربما كان ما يجذبهم هو ذلك العنف الذي يتجاوز تجاربهم الواقعية ، والذي يشكل دون شك علامة بارزة من علائم الحياة الأمريكية ، من أفلام الكارتون حتى أفلام الخيال العلمي ، ومن أفلام عصابات المافيا إلى أفلام مؤامرات المخابرات المركزية . إن « سويني تود » في النهاية محاولة للخروج من أزمة عروض برودواي الغنائية التقليدية

إلى شيء جديد ملفت للنظر ، ولكن ليس كل ما يلفت النظر جديراً بالاحترام والتقدير ، فإذا بحثنا عن مغزى الطريق الذي انتهجته هذه المسرحية لما وجدنا سوى الفراغ وإضاعة الوقت وجرح المشاعر الانسانية . لعله ابتكار جديد من ابتكارات الحضارة التي تهيىء الجنود للقتل دون رحمة ، وتطورهم من البراءة الأمريكية التي تصل أحياناً إلى حد السذاجة من خلال ازدياد التخصص والانهماك في العمل ، إلى العنف الأمريكي الذي لمحنا آثاره في فييتنام .

أخيراً ، إن شعار برودواي وداعية استمرارها وازدهارها هو : الاتقان الفني المذهل . وحتى مع كون المسرح المسيطر فيها غنائي الطابع ، تجاري الطموح ، فإن في برودواي من المسارح الدرامية عدداً جيداً . لكن التأثير السيء لبرودواي هو محاولات تقليد نجاحاتها من قبل المسارح الأمريكية الأخرى ، ومحاولات نقل إخراجاتها مع عناصر أضعف ودون إبداع . وهنا تكمن الطامة الكبرى ، فبينما تتطور مسارح برودواي اليوم بحثاً عن مخرج من أزمتها الإبداعية ، تجد مئات الفرق الأخرى تقلد وتكرر بلا نهاية أعمالها القديمة المهترئة بصالحها وطالحها ، بحثاً عن نجاح شباك التذاكر ودون تجديد في شيء .

مسرح المنبوذين والمعوقين والزنوج والطرشان

فـــي

الولايـات المتحـدة الأمريكيـــة

المسارح الدرامية في برودواي وخارجها

لانفورد ويلسون و«حماقة تالي»

لانفورد ويلسون اليوم هو أشهر الكتاب الأمريكيين الشباب ، إضافة لسام شيبرد ، فقد حققت مسرحياته الطويلة التسع ، ومسرحياته القصيرة الثلاثون ، سمعة طيبة ورواجاً جيداً ، جعله ينتقل إلى مصاف النجوم ، وينال «جائزة الإنجاز الفني الابداعي في المسرح» لعام ١٩٨٠ ، وهي الجائزة التي حصل عليها قبله ثورنتون وايلدر ، تينسي وليامز ، وآرثر ميلر .

وينبع تميز ويلسون من أنه كاتب يعنى برسم الشخصيات ، ويجعلها تحيا بواقعية نادرة . إنه كاتب تقليدي، من حيث الشكل بحيث يذكرنا بتشيخوف . وهو يستمد موضوعاته

من بيئته التي ولد وترعرع فيها ، وهي بيئة بلدة (لبانون) في ولاية ميسوري . أشهر مسرحيات ويلسون هي «فندق بالتيمور» التي استمدها من تجربته كموظف استقبال في فندق . ولكن أهم مجموعة من المسرحيات هي تلك التي عاد فيها إلى طفولته وشبابه ، وخلق أسرة متخيلة بكامل أفرادها هي أسرة «تالي» ، فكتب «الخامس من تموز» و«حماقة تالي» و«الحرب في لبانون» .

في هذه المسرحيات يعرض ويلسون آمال جيله واحباطاته ، وعلى وجه التحديد يعرض الحنين إلى الماضي من خلال خيبة الأمل الحاضرة . فمسرحية «حماقات تالي» التي شاهدتها على مسرح «مارك تيبر» بلوس أنجلوس ، والتي حظيت بنجاح مدهش في برودواي حينما قدمت بنفس الممثلين ، بسيطة جداً ، ليس فيها سوى شخصيتين : رجل وفتاة يجتمعان في كوخ ريفي لقوارب التجديف . الرجل (مات) منبوذ اجتماعياً لأنه يهودي ، والفتاة (تالي) من أسرة عريقة تزور مرابع طفولتها . الاثنان يستعيدان ذكريات حبهما . لكن (مات) اليهودي المضحك يعرض بشكوى مستمرة حرمانه ونفيه ، ويندب الماضي وضيعة الأحلام ، معبراً عن الوضع الذي يدعيه اليهود في المجتمع الأمريكي والأوربي محاولين

استثارة الشفقة لكونهم منبوذين ومضطهدين ، بلا وطن ولا حب . إن (مات) هو المنبوذ الذي يضخم صورة نبذه ، ويتسول عليه ، حتى عواطف حبيبته . ولانفورد ويلسون يرسمه محبباً ، ظريفاً ، على شيء من الارتباك والسذاجة . ولكنه يبدو في النهاية بارعاً إلى درجة الخبث ، وكأنه رسم خيوط اللعبة للايقاع بفتاة من أسرة عريقة ، يهمه اجتماعياً أن ترتبط به . فبالفعل ، نجد سالي تالي تقبل الزواج بمات فريدمان . أليس هذا غريباً أمام ادعاءات اليهودي بأنه منبوذ ؟ إن ويلسون يؤكد ضمناً — ومن غير قصد — أن ذلك الادعاء باطل ، وأن الحب بين انسانين قادر على تخطي مثل هذه العقبة العائلية الاجتماعية المعارضة بسهولة . إن هذا لدليل إما على عظمة روح سالي تالي ، وإرادتها القوية وراء مظهر رقتها الأنثوي الساحر ، أو دليل على أن لعبة التمسكن عند مات فريدمان قد أوقعتها في شباكه الرومانسية المستغلة ، أو أن كل تذلله وتظاهره بالضعف والألم هو مجرد سمة عامة للشخصية اليهودية في حين أنها غير مضطهدة وغير منبوذة بهذه الصورة . فيما أعلم ، فإن كثيراً من القطاعات الاجتماعية في الولايات المتحدة متدينة جداً ، وهذا يجعل التزاوج بين دين وآخر صعباً كما بين الطوائف المختلفة عندنا أو في أي مكان آخر . لكن هذا الأمر عادي جداً ، ولا يستدعي

أن يجعل المؤلف نموذج المنبوذ ، المضطهد عاطفياً ، والمحبط في حياته ، هو نموذج اليهودي في المجتمع الأمريكي . إن المنبوذ في الولايات المتحدة هو من الأقلية العرقية أو الغالبيـة المسحوقـة الفقيرة . أما اليهود فمعظمهم يتمتع بالرفاه ، إن لم نقل بالسيطرة الاقتصادية . إن هذه المسرحية الانسانية الشاعرية عن قصة حب بين اثنين يفصل بينهما الدين والعائلة تخفي وراءه قصداً خفياً،كما يخيل لي،هو قصد سياسي دعائي تقليدي يروج له اليهود عموماً . ولانفورد ويلسون يقع نتيجة لذلك في مغالطة ، حتى من الناحية الدرامية والفنية ، فإن لقاء هذين الاثنين على الزواج هو من نوع الحلول الساذجة الذي يضعف الفكرة الأساسية . ولو استبدل ويلسون اليهودي بأي منبوذ طبقياً لكان وقع المسرحية السياسي أشد وأصدق . لقد حولها إلى مسألة إما مشبوهة سياسياً ، أو شخصية جداً بحيث لاتهمنا كثيراً .

وكما نجد في مسرحيته التالية « الخامس من تموز » التي ترصد حياة العائلة نفسها في السبعينات ، فإن (سالي تالي) العجوز تحمل رماد زوجها الراحل (مات فريدمان) إخلاصاً منها ووفاء للعهد القديم . أما « حماقة تالي » فأحداثها تجري عام ١٩٤٤ في

تلك الضاحية الصغيرة لمدينة سانت لويس . ومسرحية « حماقة تالي » تظل مسرحية ذات حوار سلس مرح ، شاعري ، ورشيق ، وذات شخصيات إنسانية رسمت برهافة وبراعة ، بحيث أن موهبة لانفورد ويلسون لا تخفى عن العين المدربة . ويبدو أنه أحسن الاستفادة من الدورة التي اتبعها في شيكاغو على الكتابة المسرحية ، ومن تجارب حياته العملية التي ألهمته مواضيع وشخصيات مسرحياته ، بحيث ينافس اليوم على صدارة التأليف المسرحي المعاصر في الولايات المتحدة .

وكما يقول الناقد ميل غاسو : « إن الشخصية وليس الفعل هي التي تحكم مسرحياته . قد تبدو الأحداث صغيرة ، ولكنها ذات نتائج ، ويمكن أن تحتوي على بشارة » . ويضيف قائلاً : « إن حبه لشخصياته هو المقوم الأساسي لكل عمله ، وعندما تنتهي المسرحيات ، فإننا نكون قد عقدنا مع الشخصيات صداقة متبادلة » .

بقي أن نقول أن أكثر المؤثرات قوة على لانفورد ويلسون الذي تنقل كثيراً ــ من وسط الولايات المتحدة حيث عاش مع أمه المطلقة ، إلى غربها حيث عاش مع أبيه ، إلى شرقها وشمالها

حيث كون نفسه ـــ هو نتاج يوجين أونيل المسرحي ، ثم اكتشافه ليونيسكو في مسرحية «الدرس» ، ولمسرحية جيمس ساندرز «في المرة القادمة سوف أغني لك» . إن لانفورد ويلسون اليوم هو أكثر الكتاب المسرحيين واقعية وانتشاراً في نفس الوقت ، ولكنه في «حماقة تالي» يعبر عن أخطر أخطار الواقعية عندما تنقل صورة جزئية ومبتسرة عن الواقع من خلال قصة خاصة ، إذ أنها كثيراً ما توصل لنتائج هي عكس ما قصدت إليه ، أو تخدم فكرة سياسية بعيدة جداً عن الانسانية البراقة التي تغلف العمل . عندها لا يكون العمل الواقعي واقعياً ، حتى ولو نقل حادثة جرت فعلاً .

أخرج مسرحيتي «حماقة تالي» و«الخامس من تموز» (مارشال ميسون) ، وأرى أدوار المسرحية الأولى ببراعة فائقة كل من (جود هيرش) و(تريش هوكينز) ، خاصة إن الأول منهما دأب على أداء الدور الرئيسي في مسرحيات ويلسون منذ «فندق بالتيمور» وأصبح نجماً مذاك لعب بطولات تلفزيونية وسينمائية .

«الخروج» وكاتبة جديدة يقدمها مخرج متمكن

«الخروج» مسرحية عن المرأة ، وعن المرأة المسحوقة بشكل

محدد ، كتبتها كاتبة شابة جديدة لفتت نظر المخرج المتميز جون جوري في «مسرح الممثلين» بلوي فيل بولاية كنتاكي من خلال كتاباتها الصحفية ، فبحث معها إمكانية تأليفها للمسرح ، وكان وليد البحث مسرحية «الخروج» . مارشا نورمان إذن كاتبة شابة ، وبدت لي عندما التقيت معها ذات طموح كبير ــ رغم أن مسرحيتها التالية «السيرك» لم تحقق النجاح المنتظر ــ فهي بدأت الكتابة الجادة للتلفزيون ،وصارت حريصة كل الحرص على تقديم عمل آخر يكون التثبيت الفعلي لما أنجزته من نجاح انتقل من لوي فيل إلى نيويورك ولوس أنجلوس في مسرحيتها الأولى المذكورة .

و«الخروج» قصة امرأة شابة دخلت السجن نتيجة لمخالفتها القانون بسبب الفقر والحاجة ، ثم خرجت إنسانة أخرى محطمة . والمسرحية تبدأ من خروجها ، ثم تمزج الكاتبة والمخرج بتكنيك صعب معقد استعاداتها الذهنية لماضيها وهي شابة ، فتتجسد الشخصيتان معاً أمامنا على المسرح ، وهما لإنسانة واحدة : شخصية السجينة الخارجة إلى الحياة كالميتة ، وشخصية الصبية الحلوة الحيوية التي حكم عليها بالسجن مدة طويلة .

المسرحية إذن تعرض ظروف انسحاق اقتصادي وقهر

اجتماعي وجنسي تتعرض له امرأة وحيدة محرومة . ونجد رجل البوليس يحاول اغتصابها بالقوة ، وأمها تعاملها بقسوة قسرية فرضتها ظروف الحياة المعيشية البائسة . وتبدو الحياة لتلك المرأة التي دخلت سني الكهولة غاية في القتامة والبؤس القاتل ، في حين ترتسم أمامنا صورة ماضيها حين كانت فتية قوية ومرحة . ياله من خروج من كابوس إلى كابوس ، ومن جحيم إلى جحيم .

من الواضح أن المسرحية ذات منحى اجتماعي انساني يدين وضع السجن الأصغر والسجن الأكبر في الولايات المتحدة . ولكن المشاهد الدرامية القوية فيها قليلة لا تتعدى مشهدين : بين المرأة والبوليس ، وبين المرأة وأمها . عدا عن هذين المشهدين ، وعن تكنيك المسرحية المعقد حيث تمثل معاً ممثلتان دوراً واحداً في زمنين مختلفين ، فإن المسرحية سردية أكثر مما يجب ، ومملة بعض الشيء .

أما المخرج جون جوري فلجأ إلى أبسط الوسائل ، كي يكون عرضه معبراً بالكلمة والأداء، وليس غارقاً في الشكل المتحذلق . وكان رسم الحركة جيداً يحمل عبء الأحاسيس النفسية الدقيقة ويعبر عنها . ولكن هناك مسحة من السرعة

والعادية في العرض بوجه عام . فرغم أن جون جوري اعتمد على الممثلين (الممثلتين خاصة) ، إلا أن تغيير هؤلاء عدة مرات في عروض « خارج — برودواي » جعل الأداء يهبط قليلاً عما يجب أن يكون عليه ، وتلك علة من علل نظام الانتاج المسرحي في نيويورك بوجه خاص .

« الرجل — الفيل »

النموذج الناجح هذه الأيام في المسرح الأمريكي والبريطاني هو ما يقدم صورة إنسانية غريبة أو شاذة أو معوقة . ويبدو أن هذه الصورة تهز الاستقرار الاجتماعي المطمئن ، وتظهر الوجه الآخر الذي لا تقدمه شركات التلفزيون التجارية ومسارح الاستعراض الغنائية . المسرحية التي كتبها برنارد بوميرانس تحكي قصة شخص حقيقي يدعى جون ميريك قضى في مستشفى لندن بوايت شابل فترة تمتد بين ١٨٨٦ و١٨٩٠ حين توفي . وهو رجل مشوه الجسم ، بحيث يبدو شكله البشري وكأنه يشبه الفيل ، بحدبته والتواءات جسمه وذراعه المتشنجة . والمسرحية تصور كيف تحول هذا الشخص الذي كان يثير اشمئزاز ورعب الآخرين إلى نجم اجتماعي لامع عندما أصبح تشويهه مشروعاً تجارياً في سيرك يدر

المال على المستثمرين . وأصبح المعجبون يحيطونه بالرعاية ، وترتمي النساء بين ذراعيه ، فقط لأنه يملكُ المال . كان العرض بسيطاً جداً ، لا يعتمد إطلاقاً على الايهام ، وإنما على سرد القصة بشكل شبه تسجيلي في مشاهد متتابعة تحمل عناوين منفصلة ، وبذلك فإن المسرحية ذات بناء روائي ملحمي وليست ذات بناء درامي . أخرج المسرحية في برودواي (جاك هوفسيس) ، ولعب دور الرجل الفيل (فيليب انغليم) ، وهو شاب وسيم صنع أمامنا ايحائياً وإيمائياً التشويه المطلوب . «الرجل ــ الفيل» مسرحية اجتماعية ناقدة بحدة للأسس اللانسانية التي تقوم عليها العلاقات الاجتماعية ، وتصور استغلال الانسان كأداة للربح من جهة ، وابتذال وخضوع ذوي المال والمكانة . والملفت للنظر ، كما يبدو ، الذي جعل الاقبال شديداً على هذه المسرحية في نيويورك ولندن،أن شخصية بطلها هي شخصية إنسان مشوه معاق ، وكأن في هذه الصورة إدانة للمجتمع كله ، ووصمة تندد بمواصفاته الزائفة .

«نهايات مفتوحة» .. والمسرح الدائري

أما «نهايات مفتوحة» فهي دراما اجتماعية عائلية من طراز جديد . إنها أيضاً تأتي بشكل لوحات منفصلة عن بعضها زمانياً

ومكانياً وفي الفعل الدرامي ، لكنها بمجملها تشكل عقداً يرسم صور تسع سنوات في حياة الشخصيات . المسرحية نموذج هادىء للمسرح الأمريكي الحديثِ ، حيث منتهى الواقعية ، وحيث الشخصيات الحية التي يمكن أن نصادفها أينما كان . قصة ناعمة عن تحطم الأحلام،تبدأ بشاب وفتاة يتعارفان على شاطىء ، ويتحابان ويتزوجان . وبين عام ١٩٧٠ و١٩٧٩ تمر تطورات كثيرة ، وخيانات زوجية ، تجعل الأيام الجميلة الأولى تبدو حلماً بعيداً تثير ذكراه الحزن والأسى .

والعرض الذي قدم على مسرح (الدائرة في مربع) في برودواي انتقل الإخراج فيه من (مسرح الحلبة) بواشنطن ، حيث قدمه مدير الفرقة الفني والمخرج اللامع ألان شنايدر ، وهو مخرج شاب موهوب ينافس على احتلال مرتبة المقدمة في المسرح الأمريكي الدرامي ، وقد حضرت له تمريناً مسرحياً بمسرحه على «حكاية الشتاء» لشكسبير التي يعتزم أن يقدمها كمسرحية غنائية راقصة . ومسرح الحلبة أو المسرح الدائري هو من أصعب أشكال المسرح إخراجاً ، وتمثيلاً . لكنه من أروعها وأكثرها حميمية واستثارة . لجأ ألان شنايدر إلى شاشتين تحيطان بحلبة التمثيل

المتطاولة ، ليعرض بين اللوحة والأخرى عدة سلايدات تشير إلى الأحداث التي مرت بين الزمنين . والمسرح الدائري يلغي بالطبع خلفيات الديكور وأجزائه ، ويكتفي بقطع قليلة ضرورية من الأكسسوار . وهذا يوجب أن يكون عطاء الممثل صادقاً ، وحضوره قوياً . بقي أن نقول أن كاتب المسرحية مايكل ويلر هو واحد من الكتاب الأمريكيين الجدد الواعدين ، وقد حظيت مسرحيته «أبناء القمر» بنجاح جيد من قبل .

مسـرح الطَرَشـان

إن أشهر نمط اجتماعي درامي اليوم في أمريكا هو ما يتعلق بالصم ، فبعد أن كانت مشكلة الأقليات من زنوج وهنود وشيكانو (مكسيكيين) هي السائدة ، فإن البديل هو موضوعات تعالج مشاكل المعوقين والصم . وأهم قاعدة لمعالجة مثل هذه المشاكل هي مسرح «مارك تيبر» بلوس أنجلوس ، الذي يديره مخرج لامع يعتبر اليوم في مقدمة الأسماء في المسرح الأمريكي هو غوردون دافيدسون . ودافيدسون منذ أن استلم ذلك المسرح قبل سنوات أثار حفيظة اليمين الأمريكي ، وفي مقدمته رونالد ريغان الرئيس الأمريكي لعدة سنوات . رغم ذلك استمر دافيدسون

بفضل دعم ممولة المسرح وإيمانها بعمله . وأثارت المسرحية التي تعالج مشكلة الشيكانو «زوت سوت» للكاتب الجديد فالديز ضجة كبيرة ، وجذبت إلى المسرح أرتالاً طويلة ممن لم يعتادوا ارتياده .

كانت أدوار الصم في المسرحيات تؤدى في الماضي من قبل ممثلين يسمعون ، ولكن الاتجاه اليوم هو استخدام ممثلين لا يسمعون فعلاً لأداء هذا النوع من الأدوار . وبالفعل فإن مجموعة من الممثلين الطرشان يتجمعون تحت اسم «المسرح القومي للصم» ليثبتوا للعالم أن هذه العاهة الطبيعية لا تحول بينهم وبين ممارسة الحياة والفن على خير مايرام ، بل ربما تطلق مزيداً من طاقات التعبير الحركية والحسية لديهم . إنها تجربة جريئة ومثيرة وإنسانية إلى حد بعيد بتوجيه ودعم من «دينامو» المسرح في لوس انجلوس غوردون دافيدسون .

ترى ما هو السر في هذه الظاهرة ؟ أهي نتيجة للضجيج في العالم الصناعي المتقدم ، أم أنها رمز قدري لعقم اللغة ؟ المهم أن الإصابة بالصمم ليست نهاية العالم ، بل هي بداية لعمل جديد فيه اتصال حيوي بالآخرين ، وتعبير عن الذات ، وإحياء لقيمة

الانسان الجوهرية ومكانته في العالم حتى ولو فقـد حاسة من حواسه .

المسرح في سان فرانسيسكو

فرقة سان فرانسيسكو الايمائية

هناك عديد من الفرق الطليعية في أرجاء الولايات المتحدة الأمريكية ، من هذه الفرق نذكر تجربتان من سان فرانسيسكو . الأولى فرقة شهيرة هي «فرقة سان فرانسيسكو الايمائية» ، وأداؤها ليس ايمائياً فحسب ، بل يستخدم الممثلون الحوار كوسيلة تعبير . وهدف الفرقة الأساسي سياسي تعليمي ، فهي تتخذ من الحدائق العامة والساحات مكاناً لعرضها الفقير البسيط الذي يعمل على التوعية والتحريض . أما المتفرجين فيظلون واقفين أو يقعدون على العشب . يوم شاهدت الفرقة كانت تقدم اقتباساً أمريكياً لفكرة مسرحية برشت «الانسان الطيب من ستشوان» ، يحمل سخرية قاسية من الحياة الاستهلاكية ومن ضياع القيم . إنه نوع من

مسرح المحاكاة التهكمية ، حيث الأقنعة والتهريج بديل للواقعية في الشكل . « فرقة سان فرانسيسكو الايمائية » تضع لنفسها شعاراً جميلاً يقول : « فقراء ولكن شرفاء » . إنها فرقة يسارية طليعية ، ليس لديها كثير من التجديد الفني ، ولكن لديها رسالة اجتماعية وسياسية تؤديها ، استمراراً للتجارب المسرحية الأمريكية السابقة كمسرح الشارع ومسرح الجريدة والمسرح الحي ومسرح الخبز والدمى ، وهي تجارب أشد احتفالية ، وأكثر فناً . ولكن هذه الفرقة على أية حال استمرار لها ، وإن كان بشروط أقل ، وطابع محلي غالب . وتحظى « فرقة سان فرانسيسكو الايمائية » بجماهيرية واسعة ، إذ يكفي إعلان صغير في الصحف كي يتوافد مئات المتفرجين إلى الحديقة أو الكراج أو الساحة المذكورة ليشاهدوا العرض ، ومعظمهم من الشباب .

شكسبير في زي كابوي

شكسبير هو أكثر كتاب المسرح في العالم تجدداً ومرونة ، وأحدث صورة أمريكية لشكسبير هي صورة « الويسترن » أو « الكاوبوي » ، فقد قدم المخرج (جون دن) عرضاً شيقاً ناجحاً لمسرحية « ترويض الشرسة » الكوميدية . كان الاقتباس ناجحاً

جداً ، سواء من حيث التأثير الكوميدي ، أو من حيث ملاءمة الأحداث والشخصيات لجو الكاوبوي . والمسرحية ، كما هو معروف ، تحكي عن فتاة شرسة تناكد أباها وأختها ، وتذيق الويلات لمن يتقدم إليها من الخاطبين ، حتى أصبحت موضع التذمر والذعر من الرجال . ولكن رجلاً عربيداً يسمع عنها وعن بائنتها ، فيقرر أن يخطب ودها بطريقة غريبة ، ويعاملها ببرود حتى يتزوجها ، وعندئذ يذيقها الجوع والإرهاب حتى تتحول إلى زوجة صالحة جداً .

هذا الموضوع اختاره (جون دن) — كما يذكر — بعد طول بحث ليحقق حلمه منذ كان صغيراً في خلق «ويسترن» على المسرح ، مستلهماً من الأبطال الذين عشقهم وشكرهم في برنامج العرض : جون واين ، غاري كوبر ، جاك بالانس ، كلينت ايستوود ، راندولف سكوت ، ويليام س.هارت ، وكل كابوي ركب على سرج حصان . استخدم المخرج كل أرجاء مسرح «الكاناري» بسان فرانسيسكو لتنفيذ عرضه ، مستعيناً بمخارج الصالة . وأضفى الممثلون الشباب حيوية هائلة ، وحركة دائبة على العرض وهم يتمخترون في أزياء الغرب المتوحش ، فحققوا كوميديا شكسبيرية رائعة في زي أمريكي من عصر فريد جذاب .

مسرح الكونسرفتوار الأمريكي

هذه الفرقة واحدة من أهم وأبرز خمسة فرق أمريكية في طول البلاد وعرضها ، و« آ. سي. تي » بالطبع إذن هي أكبر فرقة في سان فرانسيسكو . أعمالها مزيج من المسرح الكلاسيكي والحديث ، تتسم بإخراجات فخمة رائعة كما تدل الصور المأخوذة عن العروض . وقد أسس حركة الإخراج في هذا المسرح (ويليام بول) ، كما أسس الإخراج في « الغاثـاري » بمينيابولـيس تايـرون غاثاري ، ويضم مسرح الكونسرفتوار الأمريكي الشهير مدرسة للتمثيل في نفس المسرح تمتد الدراسة العملية فيها ثلاث سنوات ، ولا ينال شهادة ماجستير الفنون الجميلة فيها إلا كل من أثبت تفوقاً ونجاحاً ، وإلا فهو يفصل في أي من السنتين الأوليتين . ومن عروض الـ « آ. سي. تي » لعام ١٩٨٠ مسرحية الكاتب الأمريكي المعاصر سام شيبرد « طفل مدفون » ، ولكن قدرات هذا المسرح تقنياً وبشرياً تتيح له تقديم أضخم العروض التاريخية والموسيقية .

نماذج من
المسرح الزنجي في الولايات المتحدة

يشكل المسرح الزنجي اليوم ظاهرة تستحق الدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية . وهي جديرة بالاهتمام من زاويتين : الأولى أنها تقيم مبادىء جمالية جديدة تماماً ، والثانية هي أنها تحاول وصل ما انفصل من علاقة بالجذور الإفريقية وبعثها من جديد . ولكن طرق التعبير الفكرية والفنية تختلف وتتفاوت ،فمنها ما يسعى لتقليد المسارح التجارية البيضاء ، ومنها ما يركز على الدين ، ومنها ما يعالج بفهم جريء مشاكل البيئة والعرق والطبقة في المجتمع الأمريكي .

إذن يمكننا القول أن المسرح الزنجي يتحرك في اتجاهين متناقضين رئيسيين : واحد تجاري مخدِّر والآخر ثوري مبدع . وقد تزايد الاهتمام عموماً بالمسرح الزنجي والثقافة السوداء ، فنسبة

السود من سكان واشنطن د.سي (عاصمة الولايات المتحدة) تبلغ ٧٠٪ ، وهي نسبة عالية بشكل مذهل مما يسمح بالتأكيد ببزوغ هذه الظاهرة . وقد ظهرت في مجلة «الحياة المسرحية» السورية (العدد ١٠ ــ ١٩٧٩) دراسات لمارغريت ويلكرسون ، وجون أونيل ، ووليام برانتش ، ونتوزاكه شانجه . وهناك اليوم عدد من الأسماء ذائعة الصيت من الزنوج في المسرح والرواية والشعر ، مثل جيمس بولدوين ، لوروا جونز ، ريتشارد رايت ، مالكوم إكس ، لانغستون هيوز ، رالف اليسون ، ايمامو أميري بركه ، بن كالدويل ، وغيرهم . ولكن المسرح الزنجي ليس دلالة تشير إلى ظاهرة ايجابية متقدمة دائماً ، فهو كالمسرح عامة يمكن أن يكون متقدماً في الفكر والفن أو متخلفاً فيهما . ورغم ما أشرت إليه من انتشار طبيعي للمسارح السوداء ، إلا أن مشاكل عديدة تواجه الممثلين السود ــ وهم بالطبع عماد الحركة المسرحية السوداء ــ فالمسرحيات السوداء التي تعالج مشاكل البيئة والعرقية يقتصر جمهورها غالباً على السود ، وبذلك فزمن عرضها عمره قصير إلا في مناطق معينة تكثر فيها نسبة السود ، أما المسرحيات التي يجهد المنتجون أن تعيش أكثر وتستقطب جمهوراً من مختلف العروق والبيئات ، فهي تسعى لتقليد البيض في مسرحياتهم التجارية ، أو

تنشىء طقوساً من الغناء والرقص الأسود الصاخب الذي يجلب اهتماماً فولكلورياً من الجميع . إن هناك نزعة عند الزنوج في الولايات المتحدة اليوم للتغني بالسواد ، وذلك كردة فعل على المفهوم السائد للجمال من قبل الأغلبية البيضاء ، فكل أسود جميل ، أما البياض فهو القبح بعينه . إنه نوع من الاعتـزاز بالنفس ، واستعادة الهوية ، وخلق قيم جمالية جديدة لا علاقة لها بما هو سائد . ولكن هذا التطرف يوقع السود في توجه فني خاطىء ، بل في خطأ اجتماعي عموماً ، فالجمال والقبح نسبيان ، إنهما إنسانيين يتعلقان بالروح والسلوك أيضاً ، وكما أن كل أبيض ليس بجميل ، فإن كل أبيض ليس قبيحاً أيضاً . ولكن ردة فعل الزنوج هي نوع من المعاملة المتطرفة بالمثل بعد سنوات طويلة من القهر والإذلال أمام قيم البيض ونظرتهم ، لذلك يصعب علينا أن نطلب منها الموضوعية .

المسرح الزنجي الغنائي

تبدو حركة المسرح الزنجي الغنائي في بعض أوجهها مقلدة لتراث برودواي المعهود ، مع إضفاء قليل من البهارات الزنجية الخاصة على الغناء والرقص ، وهي من النوع الذي ينال استحساناً

علنياً صاخباً من المتفرجين السود ، حيث تجدهم يصفقون مع الايقاع ، ويهللون مع صرخات المغنين زاعقين . والمسرح الزنجي الغنائي يحظى بإقبال نسبي جيد من المتفرجين البيض يصل إلى ٢٥٪ من الجمهور . وعادة يبدأ العرض من الأقاليم ثم تسير المسرحية الناجحة حثيثاً إلى برودواي .

المسرح الزنجي الغنائي إذن ليس مختلفاً في غالبية عروضه عن المسرح التقليدي الأبيض ، سوى في أن ممثليه جميعاً هم من السود ، وبالتالي فهو مضطر لأن يصور بعض جوانب بيئتهم وحياتهم ، وهي بالطبع أفقر وأشد بؤساً مما يظهر عادة في الغنائيات البيضاء ، لكنها بوجه عام مخيبة للأمل ، فهي ليست ثورية ولا جريئة من الناحية السياسية ، وليست مبدعة كفاية من الناحية الفنية . إنها مسرحيات للمتعة لا أكثر ، تقدم صنوفاً من الغناء والرقص والنكتة التي تروق جمهورها الأسود ، تماماً كما تفعل عروض برودواي الغنائية ، ولكن بمستوى أقل حرفة وإبهاراً هنا في الفرق السوداء . إنها لا تخرج عن الظاهرة الأمريكية التي تسعى لتحويل أي عمل فني إلى تجارة ، حتى ولو على حساب العمق أو الفن . لا فرق في هذا بين فرق سوداء وبيضاء . بل إن عيوب تأثير

برودواي تنضج هنا وتبرز ، خاصة وأن التمثيل في المسارح الغنائية السوداء يحتاج إلى إصلاح ، فهو أداء حرفي خارجي . والتعويض يتم عادة بالديكور والإضاءة والاستعراض . ولكن المسرح الزنجي الغنائي نادراً ما يرتفع عن حدود المتوسط بين المسارح الغنائية الأمريكية عامة . وليس له سوى مظاهر تميز خارجية ، إلى حد أن استبدال الممثلين السود بآخرين بيض أحياناً لا يغير شيئاً . في واشنطن د. سي ـــ عاصمة الولايات المتحدة الأمريكية ـــ حضرت عرضين غنائيين زنجيين هما : « ذراعاك أقصر من أن تلاكما الرب » و« دادي غودنس » (أو « أبونا الطيب ») .

« ذراعاك أقصر من أن تلاكما الرب »

عرضت المسرحية في أواخر عام ١٩٧٩ في مسرح « وارنر » بواشنطن د. سي. ، وهي مسرحية عرضت في عدة ولايات من قبل ، وحظيت بنجاح مقبول . والمسرحية ليست أكثر من عرض راقص زاهي الألوان ، صاخب الأغنيات ، عنيف الرقصات ، لقصة صلب المسيح . يبدأ العرض بقس أسود يحكي القصة غنائياً ويرددها معه منشدو الكنيسة ، وما تلبث الحكاية أن تتجسد عبر أدائهم في احتفال مسرحي صاخب جداً ، لا جديد فيه على

مستوى النظرة المعاصرة للدين ، لكنه متميز بالنكهة الزنجية في الغناء ، وباستعراضات راقصة تحت أضواء مبهرة . لكن العمل بمجمله يظل في مستوى متوسط ، فالموضوع فارغ تماماً من المضمون ، والصلة بين الفصلين الأول والثاني تكاد تكون معدومة . بل إن الإخراج الجمالي الشكلاني في الفصل الأول غاب عن الثاني تماماً ليصبح مباراة في الغناء الفردي الزنجي الصاخب مع قليل من الحركة . أما التمثيل فليس ملفتاً للنظر بحال . إن هذه المسرحية ، التي تعطي المتفرجين موعظة مسيحية خالصة حول ضرورة الايمان والخضوع للرب وأحكامه وعدم تجاوز أوامره وتحدي إرادته ، هي نوع من الردة الدينية التي شاعت في مجتمع السود كتعويض عن البؤس الاجتماعي الذي يلاقيه معظمهم في الحياة الواقعية . والمسرحية من تأليف وإخراج (فينيت كارول) ، وهي الاسم اللامع الرئيسي في الفرقة ، وقد سبق أن نالت عن هذه المسرحية جائزة أفضل كتاب وأفضل إخراج ، كما نالت ثناء وتقديرات نقاد نيويورك ولوس أنجلوس . وأعتقد أن الملفت للنظر في المسرحية إضافة إلى إخراج (كارول) هو تصميم رقصات (تالي بيتي) البديعة ، فهي مبهرة حقاً . ولكن ما فائدة الابهار دون معنى ؟

« دادي غودنس »

قدمت هذه المسرحية فرقة المسرح القومي الزنجية ، وهي مسرحية تقليدية من طراز مسارح برودواي تستمد موضوعها أيضاً من تأثير الدين على حياة السود . تبدأ المسرحية في مقبرة حيث تلتقي جنازتان : واحدة لرجل محترم ، والأخرى لرجل عجوز سكير يدعى (دادي غودنس) ، لم يمت في الحقيقة ، بل أغمي عليه من السكر ، فيخشع الجميع ظناً منهم أنها معجزة ، وأن (دادي غودنس) شخص مقدس بعث من الموت لحياً . ويساعد على إكمال اللعبة شاب حاذق ، فإذا بالسكير العجوز الذي لا يؤمن بأية قيم يضحي بين عشية وضحاها ممثلاً لله على الأرض ، مشرعاً وحاكماً لجميع أهل البلدة . ولكن (دادي غودنس) له أحكام غريبة ، فهو يبرىء عاهرة من ذنوبها ، ويدين من يتظاهرون بالورع والأمانة بينما هم فاسدون من الداخل ، ويحرج بنقاشه الفطري الجريء حتى رجل الكنيسة الذي جاء في محاولة لفضحه وإدانته . ولكن الاستمرار في لعبة خداع الناس بهذه الصورة لا تلائم مزاج (دادي غودنس) ، ولذلك يجد طريقة

يعود بها إلى وضعه كإنسان عادي ، عبر مشهد في المقبرة مماثل لمشهد البداية .

المسرحية عرض غنائي تقليدي ــ كما هو واضح من الموضوع ــ وهو يمتد إلى الإخراج والأداء . كان الديكور والإضاءة مبهرين ، ولكن هذه الحرفيات التقنية ليست ما يصنع عرضاً جيداً فقط ، فالتمثيل الذي هو أساس العمل المسرحي كان يشكو من الافتعال عند معظم الممثلين . فباستثناء (تد روس) في دور (دادي غودنس) و(فريدا باين) في دور (لوتي) بطلة المسرحية ، كان الباقون بمستوى ومنهج غير مرض . تختلف مسرحية (دادي غودنس) عن المسرحية السابقة بأنها ذات موضوع ، وأن معالجتها الكوميدية بارعة . ولكن شيئاً لا يميزها كفن أسود ، فالأحياء الفقيرة يمكن أن تحوي البيض أو السود ، والمسرحية تكاد تسخر من سذاجة السود وإقبالهم على الخرافة والتعلق بالأساطير الزائفة كمهرب من واقع تعس .

تظل مسرحية «دادي غودنس» أكثر إمتاعاً ومعنى من مسرحية «ذراعاك أقصر من أن تلاكما الرب» ، ولكنها دون ما نتوقعه من جرأة الطرح وصدق التعبير عن واقع السود في الولايات

المتحدة الأمريكية . إن المسرحية الزنجية الغنائية ليست على خلاف كبير عن المسرحية الغنائية عموماً ، ولا تحمل علامات تميز سوى في لون الممثلين ، بل إن ما تحمله من علامات ربما كانت سلبية أكثر من الايجابية .

المركز الثقافي لداخل لوس أنجلوس

لوس أنجلوس مدينة كبيرة جداً ، تمتد على مساحة شاسعة ، وتحتشد بملايين من مختلف العروق والألوان ، خاصة وأن هوليوود تقع فيها ، وكذلك مدينة ملاهي والت ديزني الشهيرة . في حي شعبي وسط المدينة يقوم بناء قديم ملون الجدران هو « المركز الثقافي لداخل المدينة » ، حيث يتردد الشباب والشابات من مختلف البلدان والعروق لممارسة نشاطاتهم المسرحية والثقافية ، وغالبيتهم من السود . السبب أن المركز قد أقيم في منطقة فقيرة من المدينة ، غالبية سكانهم من الأقليات . ونشاط المركز حيوي جداً ، ومهم من الناحية الاجتماعية ، ففيه معهد للتدريب على فنون التمثيل والموسيقا والرقص ، وقاعتا عرض مسرحي صغيرتين ، كما يصدر المركز مجلة مسرحية جيدة وأنيقة . يعود جزء كبير من نجاح عمل هذا المركز إلى كاتب وفنان زنجي كرس نفسه له كلياً هو

برنارد جاكسون الذي التقينا به وعرفنا بنفسه على نشاطات مركزه المختلفة . واستطعت حضور مسرحيتين في التمرين النهائي لهما ، الأولى هي «ياغو» من تأليف وإخراج جاكسون نفسه ، والثانية هي «أثيوبيا» .

«ياغو» : تفسير جديد لشكسبير

وجهة نظر سوداء في أصل «عطيل» عند شكسبير وعند سينيثيو ، تعطي المبرر لياغو ، وتظهر كاسيو بشكل متعجرف مستغل دون حق . لقد نظر جاكسون نظرة إنسانية محضة إلى شخصية ياغو ، ليس على اعتبار أنه مجرم ، وإنما على اعتبار أنه ضحية الظروف غير العادلة المحيطة به . ياغو هو الضحية التي قدمت في عالم مضطرب يسوده الاستغلال والتفرقة ، وبرنارد جاكسون مسرحي يعرف كيف يبدع مسرحاً مجرباً جديداً وجاداً .

إنه عرض زنجي حقيقي ، عميق وممتع ، فيه استخدام لأقنعة بدائية ، وحركات طقسية ، كما فيه تحليل من وجهة نظر جديدة معارضة لعمل مسرحي معروف . والعمل بالتالي ليس اقتباساً وإنما هو تأليف يستلهم شخصيات القصة الأصلية وينسج

منها علاقات جديدة في بناء جديد . إن المسرحية تبدأ بالراوي الحكيم ـــ صوت الضمير ـــ وهو يطلب من أميليا أن تعترف بالحقيقة .. كل الحقيقة . وما تلبث الشخصيات الأخرى أن تظهر تباعاً : عطيل ، ودزدمونـة ، وباربانيتـو . ويخلص برنـارد جاكسون إلى صرخة ياغو الشهيرة : « آه ، أيها العالم الوحشي ، أن يكون المرء مستقيماً وأميناً لا ينجيه ولا يمنحه الأمان » . وهذه هي حكمة المسرحيـة ومقـولتها . إن الشر ليس فرديـاً ، وإن الإصلاح لا يكون إلا بإصلاح نظام المجتمع كله .

« اثيوبيا » أو غزو أديس أبابا

مسرحية من تأليف جيمس برونسون ، وإخراج كليف روجمور ، ويمكن تلخيص جو المسرحية بأنها شبه تسجيلية في موضوعها مع صياغة تقليدية ميلودرامية . وهي تعالج فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية والمحاولات الانقلابية خلالهما . وقد استطاع المؤلف بنجاح صياغة تلك المرحلة بشكل درامي ، معالجاً أوضاع الحكم وشؤون السياسة من خلال شخصيات حقيقية جمع بينها في مواقف وحوارات مسرحية . أما من الناحية الفنية فالعرض عادي جداً ، يعرض عن طريق إضاءة بقعة من المسرح وإظلام

أخرى ، ما يجري في الشارع والمقهى وقصر الامبراطور معاً . إن «أثيوبيا» مسرحية سوداء حول أنظمة الحكم الديكتاتورية ، وحول التاريخ الحديث لإفريقيا ، مقدمة في مستوى جيد تقريباً للهواة الزنوج الذين ينهضون بنشاط هذا المركز الفعال النشيط في وسط لوس أنجلوس ، مؤكدين أن الفن والتأثير الاجتماعي يمكن أن يتما حتى في أدنى الشروط ، فهما دليل على أن الحضارة المتجسدة في الفن وضرورته في المجتمع ، نابعة من إيمان وبذل وهواية ، وليست منحة من الأعلى .

(مدينة المسرح)

لا أدري ما هو السر الذي يجعل مدينة مينيابوليس بولاية مينسوتا مدينة الفن المسرحي في الولايات المتحدة . وإذا كان متفقاً أن نيويورك هي عاصمة المسرح الأمريكية ، لكونها تضم عدداً قد يتجاوز (٤٠٠) فرقة مسرحية من جميع الأنواع والمستويات ، فإن بعضاً من أفضل وأشهر المسارح الأمريكية اليوم تتمركز في هذه المدينة الشمالية الباردة . وأذكر الانطباع الجيد الذي تركته فرقة « مسرح الحلبة » بواشنطن ، و« مارك تيبر فوروم » بلوس أنجلوس ، و« آ. سي. تي » بسان فرانسيسكو ، و« مسرح الممثلين » بلوي فيل . ولكن مينيابوليس وحدها ـــ وهي متصلة مع توأمها مدينة سانت بول ـــ تضم أربع فرق تعد من المسارح الفنية المتقدمة عالمياً ، وهي : مسرح غاثاري ، مسرح الأطفال ، فرقة مسارح العشاء بشانهاسن (وهي بلدة في ريف مينيابوليس) ، ومسرح كريكيت . هناك بالتأكيد عديد من الفرق الأخرى في المدينتين

التوأم ، ولكن هذه الفرق الأربع متميزة في مجالاتها ، وسأتحدث في هذا البحث عن الثلاثة الأولى منها ، لأن مسرح كريكيت ، الذي يعتبر في مقدمة الفرق المختصة بالمسرحيات الأمريكية الحديثة ، كان ما يزال في فترة التحضير لموسمه ، ولم تكن هناك عروض جاهزة لديه في الفترة التي كنت فيها بمينيابوليس .

والواقع أنني أعزو جزءاً كبيراً من نجاح هذه الفرق الأربع إلى تمتعها بمخرجين كبار كمدراء فنيين ، فمسرح غاثاري عريق وشهير منذ أن أسسه تايرون غاثاري ، و« مسرح الأطفال » يديره آنئذٍ جون كلارك دوناهيو ، و« مسارح العشاء » بمخرجها غاري غيسلمان . وهؤلاء يضافون طبعاً إلى قائمة الأسماء اللامعة في المسرح الأمريكي اليوم .

يا أطفال العالم اتحدوا

كنت أتمنى أن أضع جملة « يا أطفال العرب اتحدوا » عنواناً ، إلا أن مخافر الحدود العربية تجعل من العسير على الكبار أن يتحدوا ، وتجعل من صبوة وحدتهم كفاحاً مريراً قاسياً . كما أن موضوع مقالتي في الحقيقة يتعلق بمسألة لم يحققها أي فنان في

وطننا العربي ، ولا أية هيئة رسمية ، وكنا نتمنى أن تتحقق : إنه «مسرح الأطفال» . والمسرح الذي سأتحدث عنه هو أعظم نموذج له ، ربما في العالم أجمع ، وهو مقام في مدينة مينيابوليس الأمريكية بولاية مينسوتا ، وكان لي شرف زيارته والتعرف على مؤسسه ومديره ومخرجه الأول جون كلارك دوناهيو .

دوناهيو شخصية فذة ، فهو هادىء جداً ، وبسيط جداً في تعامله ، ورقيق جداً حتى أن لطفه محرج ، فهو منذ أن يستقبلك تشعر أنك تعرفه منذ زمن بعيد ، وانكما أصدقاء . وقد أضفى هذا الاحساس على فرقته الكبيرة ومدرسة التمثيل التابعة لها لإعداد كوادر جديدة باستمرار من الأطفال والشباب ، فمنذ أن يدخل المرء بناء مسرحه الكبير — وهو جزء من متحف الفن في المدينة — يشعر أنه وسط أسرة كبيرة ، وأن شعور الصداقة والمحبة والتعاون هو السائد بين أعضائها (جدير بالذكر أن دوناهيو أقصي في السنوات الأخيرة بسبب فضيحة أخلاقية) .

ولكن التجربة التي ألهمتني عنوان المقال تجربة حدثنا عنها دوناهيو ولم نحظ بفرصة مشاهدتها . إنها تجربة من نوع فريد ، فقد جمع دوناهيو أطفالاً من مختلف الجنسيات والشعوب التي

تعيش أقليات منها في الولايات المتحدة ، واستقى من مشاكلهم الاجتماعية والاقتصادية ، ومن ظروف الفقر والعزلة والتفرقة العنصرية التي تجابهها تلك الأقليات ، موضوعاً لعرض مسرحي يؤديه هؤلاء الأطفال والشباب جميعاً ، ليعبر بصدق متناه عن آلامهم وتطلعاتهم وأحلامهم ، فهم مؤلفو النص ، وهم أبطال العرض . فييتناميون ، وكوريون ، ومكسيكيون ، وكوبيون ، وهنود .. إلخ . وتصوروا معي هذه الصرخة المسرحية الفنية من أطفال من مختلف الشعوب وقد جمعهم هم واحد وهدف واحد ، هو استثارة الإحساس بالانسانية ، والعمل معاً بتضامن من أجل إيصال هذا الإحساس إلى الآخرين .. إلى الكبار ، وقد حمل العرض اسم : « دائرة هي الشمس » .

إذن ، هل يتوجه عمل جون كلارك دوناهيو هذا الاتجاه التجريبي دائماً ؟ وهل تحمل مسرحياته دائماً هذه الرسالة الاجتماعية والتربوية والانسانية العظيمة ؟

يقول الناقد دانيال ن. كولبورن : إن تكنيك دوناهيو مليء بالتناقضات ، فهو يصرخ بأنه « يكره التمثيل » ، ولكنه يقدم أفضل مستوياته ؛ وهو يكره أن يفصل مسرح الأطفال عن

المسرح الحقيقي أو عن الحياة الحقيقية ، ولكنه يساهم في هذا المجال ــ أعني مسرح الأطفال ــ بشكل كبير ؛ وهو يرفض التقنيات الميكانيكية ، ولكنه يملكها ويستخدمها ويطمح لمسرح أفضل تجهيزاً بها .

في الواقع أن دوناهيو موهبة متنوعة غنية ، وأنه لا ينظّر بل يعمل . إن آفاق العمل الفني مفتوحة أمامه ، وهو يستجليها بالممارسة وليس بالقول . ولكن إذا كان الشكل الفني دائماً مجال اختبار عند دوناهيو ، فإن المضمون التربوي الانساني ثابت دائماً . إنه يهدف لإنارة الطفل ، ولتقديم قصص أدبية وحياتية تغني فكره وروحه . يقول دوناهيو : «إذا استطعت أن أجعل طفلاً يبكي ، فأنا أعلمه أكثر بكثير من آ ب جـ» . وحدثني عن تجربته المذكورة في جمع أطفال وشبان من مختلف الجنسيات فقال : إنه كان أميناً للواقع الذي يعيشونه ، وللمشاعر التي تراودهم . لذلك سلط العرض الأضواء على النقاط المشتركة بين مشاكل هذه الأقليات ، وجسّمها . ولكن المدهش في تجربة دوناهيو ، حتى له نفسه ، هو التطور الاجتماعي والانساني الكبير الذي حققه أولئك

الأطفال والشباب خلال تجربة الخلق الفني هذه . وأضاف : إن الغريب هو أن تجاربهم متقاربة مع اختلاف الأمكنة والجنسيات . لقد جمعهم الهدف النبيل ، وأقام التعاون في العمل صداقة متينة بينهم . لقد كان عرض « دائرة هي الشمس » بوتقة صهرت آلامهم وآمالهم ، وأضاءت ضرورة وحدتهم لمقاومة تلك الظروف القاسية التي تواجههم جميعاً . وكانت أصعب لحظة هي لحظة الفراق . عندها بكى الجميع .. الجميع دون استثناء . كان لقاء إنسانياً نادراً بين أشخاص جمعتهم صدفة العمل في مسرحية واحدة . إنه اتحاد البراءة الطفولية ، وصرخة احتجاج الشباب الغاضب ضد المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تحبطهم وتضعهم في الظل. وليس عرض « دائرة هي الشمس » هو الوحيد من نوعه في تاريخ « مسرح الأطفال بمينيابوليس »، فقد سبق للفرقة أن قدمت عرضاً آخر بعنوان « صباح الخير ياسيد تيلي »، ماهي قصة مسرح الأطفال بمينيابوليس ؟ بدأت القصة عام ١٩٦١ بقرض قدره مائة دولار فقط ، وغرفة ملحقة بمطعم . ونمت الفرقة المؤلفة من أربعة ممثلين ، وجمهور لا يتجاوز (٢٨٠٠٠) متفرج ، إلى (٧٥) عضواً عاملاً ، و(٩٩) طالباً للفن المسرحي ، و(٢٥) متمرناً . كما نما جمهورها ليصبح (١٦٠٠٠٠) متفرج . خلال

تلك الفترة من النضال الفني عملت الفرقة في مقر سابق متواضع للشرطة ، وذلك قبل أن تتبع الفرقة مجمع مينيابوليس للفنون الجميلة ، وتنتقل إلى بناء مسرح ضخم صممه مهندس ياباني شهير في فن المعمار . وفي عام ١٩٧٤ بلغت ميزانية الفرقة أربعة ملايين ونصف من الدولارات ، وأصبح دخلها كبيراً من خلال إقبال الأطفال وأسرهم على عروضها ، نظراً لتأكيدها على القيم الانسانية النبيلة ، وبحثها الدائب عن الجديد ، وتطلع فنانيها إلى الكمال في الاتقان الفني .

قدم دوناهيو عدداً كبيراً من الأعمال الأدبية الرفيعة ، بعد أن مسرحها بنفسه أو من قبل بعض من المتعاونين معه . وقد نشر دوناهيو بعض هذه الأعمال في مجلدين . ونلاحظ إقبال دوناهيو في هذا المجال على الإخلاص للأعمال الأصلية ؛ كما نلاحظ أيضاً التنوع الهائل في إنتاجات الفرقة ، فتارة يقبل على إخراج عرض بإطار ياباني محض على نمط الكابوكي ، وتارة يقدم عملاً كلاسيكياً أوربياً ، أو عملاً فانتازياً يستخدم الأقنعة ورؤوس الحيوانات ، أو عملاً مستقى من « ألف ليلة وليلة » .. إلخ . ونجد في المجلد الأول خمسة نماذج من المسرحيات المكتوبة أو المعدة

خصيصاً للأطفـال: «ترنيمـة الميـلاد» و«أسطـورة الأجــوف النعسان» من إقتباس فريدريك غرينز ، و«اختطاف في لندن» و«روبن هود» من تأليف تيموثي ميسون ، و«الجمال النائم» من اقتباس ريتشارد شو . أما المجلد الثاني فجميع الأعمال التي يضمها هي من اقتباس وتأليف دوناهيو نفسه .

أما موسم ١٩٨٠ للفرقة فيتألف من ستة عروض من بينها: «كلب باسكرفيل» عن رواية للسير آرثر كونان دويل ، و«ثياب الامبراطـور الجديـدة» عن قصة لهانـز كريستيـان آنـدرسون ، و«جزيرة الكنز» عن رواية روبرت لويس ستيفنسون الشهيرة . من هذه الأعمال حظيت بمشاهدة الأخير منها ، وأعنـي «جزيـرة الكنز» ، وهو من إعداد تيموثي ميسون .

الشيء الملفت للنظر في «جزيرة الكنز» أمران ، الأول هو الإخلاص الشديد للرواية ، حتى ولو سبب هذا البطء في إيقاع الفصل الأول ، وهو الجزء الأقل حركة وحيوية من الرواية نفسها . وتجهيزات مسرح الأطفال من الناحية التقنية لا تقل إطلاقاً عن أي مسرح كبير محترف ، فهناك جسور ومصاعد لتغيير الديكورات

ورفعها بسرعة ، واستبدالها بأخرى في لمح البصر . ولكن الاتقان بالطبع لا يكمن في هذا فحسب ، بل يمتد إلى مستوى الأداء التمثيلي عند الكبار والصغار ، ممن تدربوا أساساً في المعهد المسرحي الملحق بالفرقة ، والذي يدرس فيه خبراء في فنون التمثيل والمبارزة والارتجال والإلقاء والحركة ، وعلى رأسهم دوناهيو نفسه .

وليست التقنية العالية وحدها ، وليست جودة التمثيل وحدها ، هما سر نجاح وإتقان العمل ، بل هي اللمسة الفنية الراقية التي توحد العناصر جميعاً من ديكور وإضاءة وتمثيل ومؤثرات ، فتخلق جمالية أخاذة تذكرنا بجماليات الأوبرات الضخمة مع حس مسرحي حساس في رسم الحركة . ويحاول الإعداد والإخراج معاً — كما سبق وذكرت — الحفاظ على تسلسل العمل وروحه الأصلية ، حتى ولو اتخذ العمل المسرحي البناء السردي : فالقصة يقدمها راو ، وكثير من النقلات بين مشهد وآخر تتم عندما تنزل ستارة شفافة رسمت عليها خارطة قديمة ، ولكن بقعة ضوء تستطيع أن تكشف ماوراءها ليظهر وكأنه حلم أو لوحة متحركة وسط الضباب . وهكذا بدت السفينة الشراعية الضخمة تمخر عباب البحر ، وهو مشهد من أروع

المشاهد ، وكان تأثير معركة الجزيرة مدهشاً وقوياً ، بحيث يسحر ألباب الكبار وليس الصغار فحسب .

أعمال جون كلارك دوناهيو قد تكون موجهة في غالبيتها للصبية وليس للأطفال الصغار جداً ، ولكن عروضه بتأثيرها الجمالي الرائع تشد انتباه الصغار بنفس القدر ، وتجعلهم من خلال الاتقان البارع ينسون أنفسهم ولا يحسون بالبطء ، حتى ولو كان العمل بطيئاً وحوارياً . وقد قال لي هذا دوناهيو نفسه ، كما لمسته شخصياً خلال حضوري للمسرحية ، حيث كانت غالبية الجمهور من الأطفال الصغار ، وكان إصغاؤهم رائعاً ، وتصفيقهم في الأماكن المناسبة أروع . والذي يزور بعد العرض كواليس مسرح الأطفال وخشبته ومعامله لتصنيع الديكورات والملابس والاكسسوارات،يدرك كم يعتمد الفن على التكامل بين الذوق الرفيع مبدع الرؤى الفنية ، وبين الاتقان الحرفي والتقني لصنعة المسرح . والجدير بالملاحظة أن بعضاً من أعظم مخرجي العالم ومجربيه المسرحيين بدأوا بتصميم المناظر كجزء هام من نظريتهم المسرحية أو نشاطهم الفعال ، أو أنهم اهتموا بهذا الجانب اهتماماً خاصاً (ومنهم غوردن كريغ البريطاني من القدماء ، ومنهم جوزيف تشاينا

البولوني من المعاصرين) . ويبدو أن دوناهيو يؤكد هذه النظرية ، فهو قد بدأ مصمماً للمناظر المسرحية ، ومازال هذا الفن يحظى بكثير من عنايته ، منذ خلق «الموكيت» المصغر للديكور وحتى تنفيذه بحجمه الحقيقي الهائل في الورشات .

لقد كان عرض «جزيرة الكنز» عرضاً نموذجياً للأطفال ، رغم أنه بنفس القدر يمتع ويجذب ويثير خيال الكبار . وبالتأكيد هناك في العالم مسارح كثيرة للأطفال ، زرت في ألمانيا الديمقراطية واحداً من أفضلها هو «مسرح الصداقة» ببرلين الشرقية ، حيث شاهدت مسرحية بعنوان «الملك جون» ـــ لا علاقة لهابشكسبير طبعاً ـــ وكانت جيدة ، ولكن يخيل إلي بعد أن شاهدت مسرح مينيابوليس الأمريكي ، وهو أفضل مسرح من نوعه في الولايات المتحدة كلها ، أنه ربما كان هذا المسرح بمخرجه الموهوب جداً جون كلارك دوناهيو أعظم مسرح للأطفال في العالم كله . وجميع من صادفتهم من المسرحيين الأمريكيين يؤكدون فخرهم بهذا المسرح ، خاصة وأن توجهه إنساني بحت ، بحيث يصهر أهداف التربية وأهداف التذوق الجمالي الراقي معاً ، ليكون منارة للأطفال ، ونموذجاً يحتذى به من مسارح الأطفال جميعاً .

مسارح العشاء

تشانهاسن منطقة ريفية جميلة تبعد مسافة ساعة عن مينيابوليس، ولكن المميز في تشانهاسن ليس جمال مناظرها فحسب، وإنما هو ذلك البناء الخشبي الكبير الذي يضم أربعة مسارح من حجوم مختلفة أطلق عليها اسم «مسارح العشاء». ولعل التسمية تبدو غريبة على القارىء العربي للوهلة الأولى، فنحن لم نعرف في وطننا العربي مثل هذه المسارح، وهي عبارة عن قاعة كبيرة للعشاء يتناول فيها المتفرجون الطعام والشراب، ثم تنظف الموائد ليكشف الستار في نفس القاعة عن عرض مسرحي. والحقيقة أن هذا الطراز من العمل المسرحي عرف في بلدان أوربية عديدة، شرقية وغربية، ولكن العادة درجت على أن يكون العرض ترفيهياً خالصاً، وفي أحسن الأحوال نوعاً من الكباريه السياسي، (فمنذ مدة على سبيل المثال يعرض في لندن «حديث المدينة») ولكن ميزة عروض مسارح تشانهاسن الأربعة أنها أقرب إلى العمل المسرحي المتكامل، الذي لا يلغي هدف الامتاع والتسلية. وليست هذه الظاهرة ترفاً بورجوازياً خالصاً يميع الفن المسرحي ويبتذله، بل هي كما عبر لنا مخرج الفرقة غاري غيسلمان:

« وسيلة لجذب متفرجين ممن لم يصبح ارتياد المسارح عادة لهم ، وممن يحتاجون إلى تقليص إحساس الرهبة والتعقيد تجاه المسرح ، وجذبهم للعودة ثانية إليه » .

وبالفعل فإن إقدام هؤلاء المتفرجين إلى الذهاب لتشانهاسن هو نزهة ممتعة ، يمارسونها في أوقات الفراغ أو في يوم عطلة ، وليس واجباً ثقيلاً يشعرون بثقله الثقافي . هؤلاء المتفرجـون يدخلـون المسرح كمن يدخل مطعماً عادياً ، والمطعم فعلاً من أجـود المطاعم وأكثرها أناقة وبراعة في تحضير الأصناف الشهية ، ويأتي العرض أخيراً بعد أن يشبعوا ويرتووا وتزول رهبة المسرح التقليدية ، فإذا بهم أكثر استمتاعاً وتجاوباً وطبيعية .

على عكس النظرة التي يمكن أن يشعرها من لم يتعرف على هذه التجربة عن قرب : إنها استعادة حضارية لكون المسرح احتفالاً شعبياً ، يؤمه الناس كما يؤمون عيداً ، يأكلون ويشربون ويستمتعون بالفرجة . وهذا ليس إخلالاً بوقار المسرح ، إذا كنتم من أنصار الوقار ، فالعمل الفني محافظ على مستوى رفيع من الأداء والإخـراج والموسيقـا والتقنيـات : هذا هو سر إعجـابي الأساسي بالتجربة .

في أكبر المسارح الأربعة شاهدت عقب الغذاء، المسرحية الغنائية التاريخية الشهيرة «كاميلوت» ، وهي تدور حول قصة الملك آرثر والفارس لانسلوت وفرسان المائدة المستديرة . تبدأ المسرحية بالساحر العجوز (ميرلين) وهو يقص علينا الحكاية ، ثم نتعرف إلى الملك الفارس (آرثر) وقصة حبه وزواجه من (جنيفر) ، ثم لقائه مع الفارس القوي (لانسلوت) الذي ما يلبث أن يصبح أخلص أصدقائه ويده اليمنى في الحكم . وتنشأ علاقة حب عذري مكتوم بين لانسلوت وجنيفر ، ويتخذها قريب آرثر الشرير (مورديد) وسيلة للنيل من آرثر وتحطيم نفوذ لانسلوت الذي تزعم فرسان المائدة المستديرة . وبالفعل تنجح المؤامرة ، ويقضي على اتحاد هؤلاء الفرسان للنضال من أجل العدل وإحقاق الحق . ولكن الفارس لانسلوت قبل أن يساق لمصيره التعس يسلم الأمانة لفتى ريفي عله يصبح قادراً في المستقبل على إحياء مجد فرسان المائدة المستديرة .

استطاع غاري غيسلمان مع مجموعة رائعة من الممثلين الحيويين تقديم عرض غنائي جميل ، فيه رشاقة في الأداء ، وجمال في التكوين ، وأناقة في الديكور . إن رؤياه لقصة الحب والفروسية

رؤيا شاعرية بكل معنى الكلمة ، فليست الكلمة وحدها لغة المسرح ، وإنما هي لغة الحركة والضوء واللون والتمثيل . وكم تكون النتيجة أفضل وأروع عندما تتكامل هذه العناصر ، وتنصهر معاً لتشكل نسيج العمل الفني . ولا شك أن القصة والقصائد اللتين صاغهما (ألن غاي لارنر) بعد نجاحه في «سيدتي الجميلة» ساعدا على إنجاح العمل ، وكذلك تصميم الرقصات الذي قام به (جون كوماند) ، وتصميم الديكور الذي حققه (توم بوتش) .

أما العرض الثاني الذي حضرت في «مسارح العشاء» بتشانهاسن فكان من أجمل العروض العشرين التي حضرتها خلال جولتي في سبع مدن أمريكية ، وهو بعنوان «العريس ـــ اللص» . و«العريس ـــ اللص» اقتبسها (ألفريد أوهري) عن قصة قصيرة للأطفال للأخوين غريم ، أعادت كاتبة تدعى أودورا ويلتي صياغتها في قصة طويلة ، ثم صارت مسرحية للكبار تتخللها الأغنيات والرقصات الشعبية ، وتدور أحداثها في منطقة المسيسيبي بلهجتها الدارجة المميزة .

وروعة هذا العمل تكمن في إخراجه ، فهنا بدت طاقة غاري غيسلمان بلا حدود ، فـ «العريس ـــ اللص» كعرض

مسرحي وكنمط فني تختلف اختلافاً شاسعاً عن « كاميلوت » ذات الطابع الكلاسيكي . إنها عرض حديث بكل ما فيه ، عرض مليء بالحركة والحياة ، عرض يستعيد احتفالية المسرح وشعبيته .

مجموعة من الممثلين والممثلات يرقصون رقصات أمريكية شعبية ويغنون أغاني منطقة الميسيسيبي ، ثم ما يلبثون أن يجسدون قصة غريم وقد طورت لتلائم غرض تقديمها على منصة المسرح . والقصة بسيطة تحكي عن شاب مزدوج الشخصية : الأولى شخصية مواطِن شريف ، والثانية شخصية لص . والمسرحية هي عدة مقالب تنتج عن هذه الازدواجية ، خاصة وأن هذا البطل يَعِدُ مزارعاً كهلاً يعيش في الغابة بأن يزوره ليخطب ابنته اليتيمة التي تلقى معاملة سيئة من زوجة أبيها ، والكهل يصدقه ويحترمه كمواطن شريف موسر . وفي الوقت نفسه يتعرف البطل على الفتاة في الغابة وينهب منها كل شيء حتى ملابسها ، ولكنه يحبها وتحبه . وينجو البطل من لص منافس خطير يتعقبه لينتقم منه ، ويمر بعدة مقالب مضحكة ، ليفوز أخيراً بالفتاة التي يحب ، والتي تقبله فرحة بعد أن توحدت فيه الشخصيتان : شخصية العريس المحترم المنتظر ، وشخصية اللص الذي يلهب خيالها وعاطفتها بجرأته .

والطليعي في هذا العرض مشاركة باقي الممثلين ـــ حتى الذين لا دور لهم في المشهد المكتوب ـــ في إحداث التأثيرات الصوتية وإكمال لعبة المسرح بمنتهى البساطة . إنه عرض تجريبي يعتمد على رشاقة الممثلين ، وليونتهم ، وقدرتهم على الإقناع رغم التغريب والتجريب . إنهم جميعاً طيلة مدة العرض حاضرون ومشاركون ، والحلول الإخراجية التي يجدها (غيسلمان) طريفة ومفاجئة ، فيها فكاهة ، وفيها حيوية ، وفيها فن .

ولعل القصة بمجملها لا تحوي معنى كبيراً ، وقد أشرت إلى أن «مسارح العشاء» تقدم فناً مسرحياً من الطراز الممتع الخفيف ، وليس أعمالاً جادة قاتمة وفلسفية وطليعية . والحقيقة أن العرض المبهر ببساطته وفنه المسرحي الكوميدي والشعبي هو ما يعلق في الذهن ، بحيث استطاع (غاري غيسلمان) أن يفرض علينا إحساساً بالرغبة في مشاهدة هذا العمل ثانية ، وهو مقياس أؤمن به وأربط به نجاح فن المسرح أينما كان .

أخيراً ، لا بد أن نذكر بأن النجاح لا يصنعه إنسان واحد ، وإنما قدرة هذا الانسان على خلق تعاون هارموني بين العناصر الفنية المشاركة ، فهو كقائد الاوركسترا يحتاج إلى عازفين

يتقنون فن العزف ويتجاوبون مع قيادته . وهكذا أسهمت في النجاح الرقصات التي صممها (ميرون جونسون) ، والموسيقا التي وضعها (روبرت آلتمان) . لقد كان عرض «العريس ـ اللص» درساً في كيف يمكن للمسرح الطليعي التجريبي أن يصبح جماهيرياً . وكانت دهشتي أكبر حين علمت أن العمل أنجز في مدة لا تتجاوز أسبوعين . إنه الطابع الراهن للحياة الأمريكية السريعة ، وهو تأكيد على أهمية الاحتراف والتخصص لكي يكون سهلاً على المخرج الموهوب أن يصنع من خلال توفرهما ما يشاء وبسرعة مذهلة . ولكن التمرينات اليومية تستمر (٨) ساعات ، فهل يصمد ممثلونا ؟

في المسرحين الباقيين هناك مسرحية أوسكاروايلد «أهمية أن تكون جاداً» ، ومسرحية اجتماعية أخرى مضى على افتتاحها تسع سنين ومازال تستقطب جمهوراً كبيراً ، وتلقى صدى جيداً لأنها تعالج عالم الحب والزواج بواقعية مرحة .

وجدير بالذكر الأناقة والنظافة والترتيب في هذه المؤسسة الخاصة التي لا يوحي بناؤها الخشبي البسيط من الخارج بروعة ما في الداخل من مقاه ومطاعم ومسارح . ولكن ما يصنع هذا

النجاح ـــ رغم بعد المسافة ـــ هو طيبة وود البشر الذين يعملون في «مسارح العشاء» ، من المدراء إلى الفنانين ، وحتى «الجراسين» والطباخين . وإذا ذكرنا لكم أن أربعين طباخاً يعملون يومياً في تحضير الطعام لأدركتم كم هو حجم هذه المؤسسة وكم يبلغ عدد روادها الذين يستفيدون من وقت فراغهم استفادة ثقافية وفنية رائعة ، إضافة إلى النزهة الجميلة والطعام الجيد .

وفي مستودعات الديكور كانت هناك قطع ضخمة وتصاميم لعرض مسرحية غنائية شهيرة هي «كاروسيل» (أو «الدويخة») . وهكذا فالعمل مستمر ومتجدد على الدوام ، وكلما أشبعت مسرحية ما عرضاً ، وقلّ جمهورها ، كان هناك مكانها عمل جديد ، أو تجديد لعمل قديم ، فغاري غيسلمان مخرج نشيط دؤوب ، يتابع ما يجري في العالم سياسياً ، ويحترم عمل زملائه من المخرجين ، ويقدر تجاوب الممثلين والكادر الفني الذي يعمل معه .

غاثاري : مسرح الروائع

إنه أعرق المسارح الأمريكية وأشهرها بتقديم الأعمال الكلاسيكية القديمة والحديثة . ومسرح «غاثاري» أسسه المخرج

المعروف عالمياً (تايرون غاثاري) عام ١٩٦٣ كبديل لمسارح برودواي التي ابتعدت عن الأعمال المسرحية الجادة واتخذت منحى تجارياً . وبالفعل قام تايرون غاثاري بتشكيل فرقة في المدينتين التوأم «مينيابوليس وسانت بول» هدفها أن تستقطب جميع الفنانين الجادين ، الراغبين في العمل خارج إطار المسارح التجارية التقليدية ، لتحقيق أعمال فنية خالصة . هكذا اتجه غاثاري ، الخبير في تقديم مسرحيات شكسبير ، ومؤسس مهرجان نيويورك للعروض الشكسبيرية ، واستطاع أن يسير قدماً بالفرقة الجديدة ، ويحقق أفضل مسرح مجتمع ممكن . فقد أخرج في الموسم الأول للفرقة عام ١٩٦٣ «البخيل» لموليير ، «هاملت» لشكسبير ، «موت بائع جوال» لميلر ، «الشقيقات الثلاث» لتشيخوف . لكن تايرون غاثاري كان شخصاً نشيطاً متعدد الطموحات ، لذلك لم يطل به المقام في مينيابوليس ، بل ارتحل بعد إحياء ثلاثة مواسم ليعمل في أمكنة أخرى ، فاستلم أمانة إدارة الفرقة فنياً من بعده مايكل لانغام ، متابعاً رسالته في تقديم مسرحيات تحمل قيماً خالدة لا تتأثر بمرور الزمن ، بشكل معاصر . وما لبث أن استلم هذه المهمة مخرج آخر لامع هو (ألفين ايشتين) وظل يدير الفرقة ويخرج لها حتى العام الماضي ، ولا أدري من سيكون البديل

الذي سينقذ مسرح «غاثاري» العريق من فراغ هذا المنصب الرئيسي فيه . وجدير بالذكر أن هذه الفرقة استقـدمت عدة مخرجين لامعين مثل : أناتولي ايفروس (من الاتحاد السوفييتي) وقد أخرج ثلاثة عروض حتى الآن للفرقة ، وستيفن كانيه الذي اشتهر بإخراجه «ترنيمة الميلاد» المقتبسة من قبل بربارة فيلد (المسؤولة الأدبية حالياً في فرقة «غاثاري») عن رواية تشارلز ديكنز المعروفة .

وهناك مسرح «غاثاري» التجريبي ، وهو مشروع لاحق لتقديم نصوص لكتاب جدد ، وتجارب مسرحية طليعية جريئة . وأبرز مخرجي تلك الفرقة المؤسسة منذ عام ١٩٧٦ هما (اميلي مان) و(مايكل فينغولد) .

وتجهيزات مسرح «غاثاري» تجهيزات جديدة جداً ، فهو من المسارح السباقة ، ولا بد أن يحافظ على مجد الماضي رغم جميع العثرات ، لذلك نجده قد حول كواليسه إلى متحف لقطع الاكسسوار والأزياء التي استخدمت في عروضه الأولى الرائدة ، خاصة إخراجات تايرون غاثاري نفسه . أما في مكتب قطع التذاكر فتستخدم أجهزة الكترونية للحجز ، واختيار أفضل الأمكنة المتوفرة يتم عبر ذاكرته المعقدة . ولن أدعي أنني فهمت

أكثر من هذه العمومية عن عمل هذه الآلات ، وأولئك الموظفين العاملين عليها . ولكن استخدامها دليل على مواكبة هذا المسرح الكلاسيكي العريق لأحدث المنجزات التقنية ، ودليل أيضاً على الاقبال الجماهيري الذي تلاقيه عروض مسرح « غاثاري » ، فغالباً ما تكون مقاعده الملونة بألوان زاهية ــ رغبة من مؤسسه في إشاعة شعور البهجة والارتياح لدى رواده ــ مشغولة بأكملها .

ومنصة التمثيل في مسرح « غاثاري » عبارة عن امتداد مستطيل وسط نصف دائرة تحيط بها من ثلاثة اتجاهات من المقاعد الملونة بألوان زاهية . وحين أخرج أناتولي ايفروس مسرحية بولغاكوف « موليير » استخدم حتى مداخل الصالة ومخارجها ، والأروقة التي تمتد عبر مدرجات المتفرجين ، ليملأها بالحركة من قبل الممثلين وهم يرتدون الأزياء الموليبرية . وأثار هذا الإخراج الحديث المجدد في مسرح « غاثاري » المحافظ ضجة كبيرة بين مؤيد ومعارض . ولكن يبدو أن الدم الجديد الرافد أصبح ضرورياً لهذه الفرقة قبل أن تفقد توازنها ، وتصبح متحفاً للذكريات . وهكذا نجد أن عرضها التالي لهذا الموسم هو مسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجولييت » من إخراج رون دانيالز ، وهو مخرج بريطاني زائر

تعاقدت معه إدارة الفرقةِ لإنجاز هذا العمـل . إن الأعمـال الكلاسيكيـة العظيمـة ، والمسرحيـات الشهيرة المعـاصرة ، تجد بالضرورة شكلاً جديداً من خلال طبيعة بناء منصة المسرح الممتدة بشكـل لسان في قلب المدرج ، وبهذا يجتمـع عنصرا النجاح : التراث والمعاصرة . وقد لمست هذا من خلال التدريبات على مشاهد المبارزة في «روميو وجولييت» ، ومن خلال العرض الذي حضرته لمسرحية تينيسي ويليامز «الحيوانات الزجاجية» من إخراج أميلي مان . ولكن النجاح لا يأتي كل مرة ، وإتقـان الجوانب الفنية لا يصنع بالضرورة تكاملاً ووحدة في العمل الفني . إن الإخراج رؤيا متكاملة من التفسير إلى الحركة ، وعندما يهتز أحدهما يهتز العمل .

الحيوانات الزجاجية

رائعة تينسي ويليامز هذه ، التي جلبت له شهرة عريضة في العالم كله ، عبارة عن مسرحَية نفسية تربوية ، تعالج سيطرة الأم المدمرة على ولديها ، وترسـم العلاقات المرهفة بدقة وبراعة فائقتين . فالسيدة (أماندا وينغفيلد) تعيش مع ولدها (توم) وابنتها العرجاء (لورا) ، وهي تخطط ما تعتقده صواباً لكليهما ، ناسجة عالماً

وهمياً من الآمال والتطلعات فوق البؤس النفسي والعزلة القاتلة المحدقة بنفس كل منهما . إنها تفصل العالم على مقاسها ، وتحاول أن توجد عريساً للورا بأي ثمن ، ولكن هذا يزيد الفتاة الرقيقة ألماً وتدميراً ، ويكشف عن تخبطها النفسي ، بحيث لا تجد سلوى إلا في حيوانات زجاجية صغيرة تراها بعيني الحلم حقيقة ، وتعايشها أكثر مما تعايش بني البشر . إنها مسرحية صراع الواقع والوهم . ليس التدمير التسلطي هو دائماً عن طريق القسوة الظاهرة كما في « بيت برناردا ألبا » للوركا ، فالحب المريض يمكن أن يكون أحياناً أكثر قسوة وتدميراً ، كما في « الحيوانات الزجاجية » لويليامز .

صمم ديكور المسرحية واحد من كبار مصممي الديكور في الولايات المتحدة هو (مينغ تشولي) وهو من أصل آسيوي ، ولكن الديكور المكون من قطع أنيقة موزعة على المنصة البارزة كان ثقيلاً بعض الشيء ، محتشداً بتفاصيل زائدة . ولم يبد لي أنه في مستوى شهرة مصممه العريضة ، خاصة وأن الديكور يعتبر اليوم بطل المسرح الأمريكي . كما أن تفسير المخرجة (أميلي مان) للمسرحية وشخصياتها بدا لي في بعض جوانبه مهزوزاً . فرغم أن المسرحية هي فرصة المخرجة الكبرى للانتقال من المسرح التجريبي

الصغير إلى المسرح الجماهيري الكبير ، ورغم أن المسرحية هي أثر عظيم من آثار المسرح الأمريكي ، إلا أن نجاح العرض كان متفاوتاً بين ممثل وآخر ، وبين مشهد وآخر . ولعل السبب الرئيسي يتعلق بتفسير دور الأم ، فقد كان أداء (باربارا برين) ينحو نحواً ذا تأثير كوميدي ، بحيث قضى على ملامح العمق في رسم أبعاد شخصيتها في النص الأصلي . إن سذاجتها ليست مضحكة بل مأساوية ، لكنها هنا بدت مسطحة ومضحكة في عدة مواقف . لقد رسمتها شخصية « تتظارف » بسماجة ، و« تتذاكى » بغباء . ولكن هذا لم يكن مقنعاً ، وأساء أبلغ الإساءة إلى الشخصيات الأخرى التي ترتبط بها كمحور . ولولا أن أداء (جفري تشاندلر) لتوم و(فرجينيانس) للورا كان جيداً جداً ، لضاع إيقاع العرض وأصبحت المسرحية النفسية الواقعية القاتمة كوميديا اجتماعية خفيفة . وقد زاد إحساسي بعدم التوازن قيام (جون سبنسر) بدور صديق توم المرشح من قبل الأم أن يكون عريساً للورا ، فقد بدا لي بعيداً عن الشخصية المرسومة ، أكبر منها سناً ، وأكثر ثقة وتجربة ، وأقل رومانسية . لذلك كان يبدو حين يتعاطف مع لورا وكأنه يتظاهر بهذا التعاطف ، ولم يرق لي هذا التفسير ، لأنه في رأيي يضعف التأثير المأساوي في المسرحية ، ويحرف الخط الدرامي

عن محوره الرئيسي المرتبط بالأم ذات الحنان الزائد الذي يجعل من ولديها أطفالاً إلى الأبد ، لا ينضجون ولا يعيشون حياتهم الطبيعية .

مينيابوليس هي فعلاً مدينة المسارح الفنية ، وكم كان بودي أن أكمل هذا العرض السريع لنماذج من عروض ثلاثة من مسارحها الرئيسية بوقفة مع نتاج فرقة « الكريكيت » ، أو بزيارة لقسم المسرح في « جامعة مينسوتا » الذي يحتوي على ثلاثة مسارح صغيرة يتدرب فيها الطلبة .

ولكن لا بد لي من وقفة قصيرة في ختام البحث عند مسرح صغير يعمل فيه الهواة ولكن بمستوى جيد يجذب جماهير المتفرجين هو « المسرح الدائري » . الفرقة التي تعمل في هذا المسرح ليست ثابتة العناصر ، ولكن عدداً من المسرحيات الجيدة تقدم كل موسم فيه ، وجميع المشاركين هم من الجيل الرافد للحركة المسرحية في « المدينتين ــ التوأم » . في هذا المسرح الدائري تماماً شهدت عرضاً لمسرحية ويليام سارويان « زمن حياتك » ، وهي مسرحية واقعية للغاية تصور نماذج من الشخصيات البائسة المجتمعة معظم الوقت في بار قديم . إن فيها

قصصاً قصيرة وليس قصة واحدة ، والعلاقات تعالج تارة بلمسة من السخرية القاتمة ، وتارة بلمسة من الميلودراما المؤثرة . أخرج العمل مايكل كينيدي ، وكان العرض في مستوى مقبول من جميع النواحي ، إلا أن الايقاع بدا على وتيرة واحدة ، فأضعف التأثير ، وأضاع التناغم الهارموني الذي يشكل جوهر نص ساروريان الإنساني القديم ، والذي يذكرنا فعلاً بلحن موسيقي شجي .

مقدمة في فن الرقص الأمريكي ★

★ أعددت هذا البحث عن عدة مقالات نشرت في مجلة « حوار » (Dialogue) الأمريكية ، عدا القسم الأخير منه . كما استفدت من مقال نشر في مجلة « الأفق » (Horizon) ، ومن كتاب في هذا الموضوع .

لعل فن الرقص اليوم هو أكثر الفنون انتشاراً في الولايات المتحدة الأمريكية ، ومن أكثر الفنون فيها بحثاً وتنوعاً وتجريباً . وتورد الناقدة آنا كيسلفوف أن عدد المتفرجين في عام ١٩٦٥ لم يكن يتجاوز مليوناً واحداً ، بينما نراه قد ارتفع الآن إلى عشرين مليون متفرج ، إنه إذن « انفجار الرقص » .

ما هو الرقص ؟ كيف بدأ ؟ وكيف تطور ؟

« كلنا راقصون » ، يقول الناقد فرانكلين ستيفنز ، ويضيف : « نحن نستخدم الحركة للتعبير عن أنفسنا ، عن جوعنا عن آلامنا ، عن غضبتنا ، عن أفراحنا ، عن اضطراباتنا ، وعن مخاوفنا ، قبل استخدامنا للكلمات بكثير . ونحن كذلك نفهم معنى الحركات قبل أن نفهم معاني الكلمات بكثير » . ولنذكر هذه العبارة جيداً ، لأنها ستقود فيما بعد إلى التيارين الرئيسيين في

الرقص الأمريكي الحديث : التيـار النـفسي ، والتيـار الجمـالي التجريدي .

الرقص هو أقدم الفنون ، فعمره التقريبي يبلغ « ٢٥٠٠٠ » سنة . إن النقوش الفرعونية القديمة تصور راقصين وراقصات ، وتذكر التوراة كيف رقص داوود أمام الرب ، كما يخبرنا هوميروس عن الرقص عند الإغريق في « الإلياذة » و« الأوديسة » . الأهم من كل هذا أن نعلم بأن الـرقص كان آنـذاك ـــ وظـل لعصور طويلة ـــ حاجة اجتماعية يشارك فيها الناس ، وكان في أحيان كثيرة احتفالاً طقسياً يعبر عن أفراحهم وأتراحهم . في بداية البداية ـــ أي في المجتمع القبلي ـــ ارتبط الرقص بساحر القبيلة والطقوس التي كان النـاس يؤدونها لوصف الصيـد أو الحصاد أو الحرب أو الزواج .. إلخ . كما ارتبط أحياناً بالسحر والأديان الوثنية . إن راقصي قبائل (الفودو) في هاييتي ، وراقصي سهول شمال أمريكا ، وراقصي (الزولو) في جنوب إفريقيا ، هم المؤسسون الأوائل لفن الرقص ، ويبدو أن تأثيرهم عاد اليوم إلى خارطة الرقص الحديث في أمريكا وأوربا . ورقصهم ـــ كما ذكرنا ـــ كان جزءاً من النشاط الإجتماعي ، وأساساً في احتفالات الولادة والزواج والمرض والموت .

وهذا يشمل جميع الديانات والمجتمعات القديمة ، حتى الهندوسية .

بعد انتشار المسيحية في أوربا بفترة قصيرة انفصل الرقص عن الدين ، ففي القرن الثالث عشر تحديداً وقفت الكنيسة — التي سبق أن رحبت بالرقص في البداية كجزء من طقوسها — موقفاً معادياً منه ، واعتبرته إلحادياً . وهكذا بقيت رقصات المرحلة السابقة ، ولكن بعد أن فرغت من مغزاها الديني .

وما لبث الرقص أن انتقل إلى مرحلة جديدة عندما دخل البلاط الملكي ، خصوصاً في فرنسا وإيطاليا . وتميزت رقصات تلك الآونة بالثياب الثقيلة الفاخرة ، والإقلال من قوة الحركات . وامتزجت الرقصات بالدراما بحيث عالجت مواضيع الحب واللياقة في القصور . لقد كانت مرحلة انعزال الرقص عن الجماهير الواسعة ، وميله لأن يكون ترفاً خالصاً . ولكن هذا ساعد من جهة أخرى طبقة الحكام على الاهتمام الجدي بالفن الصاعد ، ومنحه مباركتها الرسمية . فمع القرن السادس عشر تغيرت شعبية الرقص وازداد انتشاراً في صفوف الطبقة المتنعمة ، إلى حد أن ملكة فرنسا الإيطالية الأصل كاترين دي ميدسي رعت عام

(١٥٨١) عرضاً للباليه كلف حوالي ثلاثة ملايين فرنك ، وكان الراقصون من النبلاء والنبيلات .

وما لبث لويس الرابع عشر عام (١٦٦١) أن أسس « الأكاديمية الملكية للرقص » بهدف تخريج راقصين محترفين ، وهنا يذكر التاريخ الفني موهبتين رائدتين هما : (جان باتسيت لولي) ، و(بيير بوشامب) . ولكن أقصى نجاح للرقص حققه ، ليس مصممو رقصات فقط ، بل راقصون وراقصات مبدعون . كانت (ماري تاغليوني) أولى هذه الأسماء عندما ظهرت في باريس عام (١٨٣٢) . وفي هذه الفترة ظهر حذاء الباليه التقليدي وملابسه ، وكانت باليه « جيزيل » الشهيرة أول معالم هذا الفن الجديد آنذاك .

وظهر مصممون للرقصات في الوقت ذاته مثل الدانمركي (أوغست بورنوفيل) ، والفرنسي (موريس بيتيبا) أول من صمم رقصات (بحيرة البجع ، كسارة البندق ، والحسناء النائمة) للمسرح الامبراطوري بسانت بطرسبرغ في روسيا .

وهكذا تم الانتقال من الرقص الطقسي إلى الباليه ، ومن ثم افسح المجال أمام حركات التجديد العصرية للرقص أن تظهر .

كانت الراقصة الأمريكية المدهشة (ايزادورا دانكان) من أوائل المجددات ، بحركاتها البعيدة عن الباليه التقليدي ، وأثوابها الفضفاضة ، والموسيقا المرافقة التي توحي باستحالة الرقص على أنغامها ، وتركت أثراً حتى على جمهور وفناني روسيا عندما رقصت هناك عام (١٩٠٥) . وكذلك ظهرت راقصة عظيمة أخرى هي (روث سانت دنييس) في نفس الفترة .

أما ثاني أبرز المجددين فهو مصمم رقصات روسي يدعى (ميشيل فوكين) ، أصدر عام (١٩١٤) بياناً دعا فيه إلى مفهوم جديد للباليه والرقص ، واحتج على أسلوب (بيتيبا) السابق المتسم بالكلاسيكية والقواعد الصارمة الثابتة أبداً ، مطالباً بأن تنبع الخطوات والشخصية من الموقف الدرامي نفسه ومن عصر الرقصة . وهذا ما جعل (فوكين) ــ الذي لم يهجر أصول الباليه وإنما اقتبسها وطورها ــ أعظم مصمم للرقص منذ (بيتيبا) . ولكنه لم يستطع الاستمرار ، فترك مكانه لمجددين آخرين مثل (سيرج دياغهيليف) و(ليونيد ماسين) . وبرز راقصون بارعون مثل (نيجنسكي ــ بافلوفا ــ كارسافينا) ، ومؤلفون موسيقيون مثل (ايغور سترافنسكي ، وميلي بالاكيريف) .

حتى موت (دياغهيليف) عام ١٩٢٩ ظلت فرقته مسيطرة على فن الباليه في العالم ، وذلك بفضل تعاونه مع عدد من المبدعين في فنون شتى ، أمثال (ديبوسي ، رافائيل ، سترافنسكي ، بيكاسو ، كوكتو ، ماتيس) . وتركت (آناباففلوفا) الفرقة بعد تأسيسها بمدة قصيرة لتؤسس فرقة خاصة بها ، قامت بجولة مؤثرة وفعالة في الولايات المتحدة ، حيث استقر أيضاً (فوكين) كأستاذ للرقص حتى وفاته .

وبافلوفا هي أعظم راقصة باليه لفترة طويلة ، مثلما كانت ايزادورا دانكان أعظم راقصة مجددة لفترة طويلة . وعنها قال (دياغهيليف) : « بافلوفا يمكنها أن تمشي فوق حقل من الذرة دون أن تكسر عوداً » .

وفي آخر مراحل انتصار فن الباليه ، وقبل انتقالنا إلى الرقص الحديث ، ظهر اسم مصمم عظيم هو (جورج بالانشاين) الذي عمل مع (دياغهيليف) في السنوات التي تلت الثورة الروسية برفقة (الكسندرا دانيلوفا) و(تامارا جيفا) ، وبالصدفة أتوا إلى أمريكا واستلموا عام ١٩٣٤ إدارة « باليه مدينة نيويورك » .

لقد كان الرقص الطقسي القديم ـــ على جماعيته واحتفاليته ـــ محدوداً بغرض مباشر ، ومحدوداً أيضاً بالطبيعة الاجتماعية والجغرافية للقبيلة ، بحيث لا تعني رقصات « الزولو » شيئاً للهنود ، ولا العكس . أما الباليه الذي تطور عبر العصور ، واتخذ أشكالاً مختلفة ، فهو فن الرقص الانساني الذي ينتقل بلا حدود عبر مجتمعات متباينة ، يخاطبها ويرضي نزعتها للجمال . ولولا هذا لما تطور الرقص وتحرر اليوم من الباليه الكلاسيكي الذي وصل لأقصى مراتبه عند الراقصين السوفييت ، نحو استكشاف آفاق جديدة كما عند (موريس بيجار) و(الفين ايللي) وغيرهما . رغم ذلك فنحن اليوم نقف بإعجاب كبير عند اسم الراقص (رودلف رونييف) في الباليه الملكي البريطاني ، أو عند اسم الراقصة (مايا بليسسكايا) في البولشوي بالاتحاد السوفييتي .

ينقسم في الرقص الأمريكي الحديث الذي بدأته ايزادورا دانكان وروث سانت دينيس ، وغزتا به العالم كل على حدة ، إلى مدرستين رئيسيتين : الأولى شكلية ، والثانية نفسية (طورتها مارتا غراهام بشكل خاص). والرقص في الولايات المتحدة ـــ كما يبدو ـــ يحتل المرتبة الأولى بين الفنون إلى جانب السينما . وهذا ما

أكده تحول بعض المخرجين المسرحيين اللامعين ليصبحوا مصممين للرقصات ، وعلى رأسهم (جيروم روبنز) الذي اتجه للباليه الحديث في «قصة الحي الغربي» و«عازف الكمان على السطح» . هناك كثير من الأسماء اللامعة في عالم الرقص الأمريكي الحديث اليوم . هناك (ميرس كاننغهام ، بول تايلور ، ألوين نيقولايس ، الفين ايللي ، ايريك هاوكينز ، وتوايلا تارب) . هؤلاء شكلوا المرحلة الوسطية للتجديد بين مؤسسي الاتجاهين التجريدي والنفسي (بالانشاين ومارتا غراهام) ، وبين التجارب الحالية العديدة والمتنوعة جداً .

يقول بالانشاين : «إن مادة الرقص هي الرقص نفسه» .

وبالانشاين هو أول من ألح على ألا يثقل كاهل الرقص باهتمامات تصويرية أو أدبية ، وهو يرى أنه يمكن الاتصال بالآخرين كما تتصل الحيتان في البحر أو الطيور في السماء .

أما (جيروم روبنز) فهو يؤيد اليوم تلك النظرة قائلاً : «العالم الذي يستهويني هو العالم الذي لا تسمى فيه الأشياء» . إن بالانشاين يعتبر مؤسساً من مؤسسي الباليه الكلاسيكي ، وللحركة عنده قيمتها بحد ذاتها . إنها فن يخاطب الحواس بشكل

مباشر وديمقراطي . وتعلق الناقدة (أنا كيسلفوف) : «هنا ، كما في أنواع الفن الحديث الأخرى ، يصبح الشكل هو المضمون» . وتضيف : «نحن نعيش في زمن أصبح فيه التجريد في الفن مقبولاً من الجمهور بشكل متزايد . ولأن الرقص فن غير وسطي فهو يدعو المشاهد إلى أن يسهم بمشاعره في العمل ، كما في أي فن تجريدي آخر . هذا يصدق خصوصاً من الباليهات الخالية من الحبكة عند بالانشاين» .

تماماً في الاتجاه المعاكس عملت عبقرية أخرى في فن الرقص هي (مارتا غراهام) . كانت (غراهام) مهتمة بالأهداف الدرامية ، فهي تشع بالعاطفة الجياشة من خلال رقصها ، معتمدة غالباً على السردية المستمدة من الروح الأدبية للقرن العشرين عند جيمس جويس ومارسيل بروبست . وقد اخترعت مفردات راقصة بعيدة عن الباليه للتعبير عن أفكارها . إن همها هو العاطفة من خلال الحركة ، وهي تعتبر الامتداد للبدايات الثورية في الرقص عند (دانكان) من جهة ، و(دينيس ، وتدشون) اللذين شكلا ثنائياً رائعاً من جهة ثانية . تلك المدرسة الثانية على وجه الخصوص ، هي التي أنجبت راقصين مثل : (دوريس هامفري ، تشارلز

ويدمان ، ومارتا غراهام) . وكانت في بداياتها حريصة على استلهام فنون الشرق الأدنى والفن الفرعوني والفن الآسيوي عموماً وفن الآزتيك .

كانت غراهام تعبر عن ميكانيكية الحياة ، فرقصاتها مليئة بالحركة الدائبة دون لحظة استرخاء . وهذا ما جذبها لاتباع منهج الراقصين اليابانيين . وقد ركزت غراهام منذ ١٩٣٠ وحتى بداية الأربعينات على مواضيع أمريكية تقليدية تتعلق بالرواد الأوائل . ثم ما لبثت أن اهتمت بالأسطورة الإغريقية وقدمت « ميديا » . وحتى النهاية ظلت متمسكة بأن الحركة يجب أن تكشف الحالة العاطفية الداخلية .

شهدت المرحلة التالية ـــ أي الخمسينات ـــ ردة فعل على اتجاه غراهام النفسي . وألح (ألوين نيقولايس) على « الحركة كبديل للعاطفة » . وحقق رأيه عملياً على خشبة المسرح بتغطية وجوه وأجساد الراقصين بشكل يحولهم إلى منحوتات حية . إنه من الناحية الفلسفية خاضع للتأثيرات الألمانية على الرقص الأمريكي الحديث . فهو يعتمد مثل أساتذته التعبيريين على أن الانسان لا ينفصل عن بيئته . هذا لا يعني أن رقصاته لم تكن تحمل رسالة ،

فهو يركز على التحذير من سقوط الحضارات (نبتة الفطر تتحول إلى غيمة ناتجة عن انفجار ذري ــ تكوينات من الفولاذ تنهار .. إلخ) .

ونيقولايس يقول : «إن رقصاتي تدور حول الانسان وعلاقته بالكون ، مواجهته له ، أو قيامه بمهمته فيه كجزء من آليته . الإنسان ببساطة ليس المحور المجيد لكل الأشياء» .

أما (ميرس كاننغهام) فأضاف خطوة أخرى من التمرد على المدرسة النفسية منطلقاً من أن الخط الفاصل بين الحياة والفن غير واضح ، وهذا لا يعني أن على الفن أن يصور الحياة حرفياً ، بل يعني أن على الفن أن يقلد وسائل عمل الطبيعة . وبما أن الأشياء تحدث بالصدفة في الحياة ، فقد لجأ كاننغهام للصدفة في خلقه للوحاته الراقصة ، معتمداً على «كتاب التحولات» الصيني . هذا لم يكن تهرباً من مسؤوليته كمصمم رقصات ، بل كان استكشافاً للحركة دون تصميم مسبق لها . وهو يقول : «الرقص في رأيي هو الحركة في زمان ومكان . إن إمكانياته محددة فقط بخيالنا وبساقينا» .

علم آخر من أعلام الرقص الحديث هو (اريك هاوكينز)

الذي انشق أيضاً من فرقة غراهام ، متفقاً مع نزعتها لاستلهام الفن الآسيوي فقط ، ومختلفاً في موضوعاته حيث الموت هو الموضوع الأثير لديه . وكان يميل إلى أن يمثل الشيء ذاته ولا يرمز لشيء آخر . إنه ليس الراقص والمصمم الوحيد المتأثر بالشرق — باليابان خصوصاً — فهناك (أنتوني تودور ، وجيروم روبنز) المتأثرين بفلسفة «الزن» البوذية .

أما (بول تايلور) فهو يركز على موضوع طبيعة الانسان المزدوجة ، حيث يخفي التهذيب الظاهري جوانب سلبية قاتمة . وعن فرقة بول تايلور انشقت الراقصة التجريبية (توايلا ثارب) التي عكست حركات رقص الباليه الكلاسيكية وقدمتها بالمقلوب . إنها تعبر بذلك عن الفوضى بين الرقص الحديث والباليه ، والتي أصبحت ظاهرة عامة في الولايات المتحدة .

شيئاً فشيئاً تطورت ظاهرة الرقص الحديث . منبثقة عن تيار (كاننغهام) ، ولكن متحررة من إصراره على راقصين محترفين لتستخدم «لا راقصين» يؤدون حركات حرة . وهنا تبرز أسماء جديدة مثل (تريشا براون) التي عنت بتقديم نشاط عادي في

ظروف غير عادية . وكان هذا تعبيراً عن نظرتها الساخرة من النشاطات البشرية المتعارضة . واليوم في أمريكا يعود اتجاه (دينس/ شون) للظهور . إنه تيار الرومانسية الجديدة ، وعودة إلى شيء من العاطفة النفسانية بشكل يحاول أن يعرض الصراع بين الخير والشر . وهنا لابد أن نذكر أن ثلاثة أقطاب للرقص هم : (الفين ايللي ، كاترين دونهام ، وبيرل بريموس) يقاربون هذا الاتجاه ــ الزنجي في الغالب ــ كما يلامسون في الوقت نفسه اتجاهات التجريد الأخرى . من فرق الرقص التي شاهدتها فرقة رودرجزر الأمريكية ، وقوامها الأساسي من الزنوج ، رغم أنها تضم راقصتين شقراوين . إنها فرقة مجربة جديدة يرأسها أستاذ محترف له سمعة طيبة في مجال الرقص ، وقد امتدحت الفرقة بوجه عام عندما قدمت نفس فقراتها التي قدمتها في دمشق هناك في نيويورك وأوهايو . وكتب عنها ناقد « النيويورك تايمز » و« البلين ديلر » بثناء . ونالت على هذا الأساس منحة قيامها بجولة في عواصم البلدان التالية : (السينغال ــ نيجيريا ــ زائير ــ كينيا ــ زامبيا ــ سورية ــ والبرتغال) . تضم الفرقة أحد عشر راقصاً وراقصة يحملون جميعاً شهادات جامعية في الرقص . بل إن بعضهم قام عملياً بتصميم رقصات في السابق لفرق أخرى . الفرقة جوالة

تحمل معداتها معها وتنتقل من مدينة إلى أخرى في الولايات المتحدة ، وهي تقدم بعضاً من عروضها في الهواء الطلق .

قدمت الفرقة برنامجاً متنوعاً في اتجاهاته ، فرود روجرز فنان زنجي مجرب . إنه يميل إلى التجريد وإلى الجمالية الخالصة . لكنه ـــ لحسن الحظ ـــ لم يتخل نهائياً عن المضمون ، وبالتالي شاهدنا مقطوعتي « العلبة ٧١ » التي استلهمت من مقتل الزعيم الزنجي جاكسون ، واستخدمت مزيجاً من الرقص والإيماء لتصور رجلاً داخل القضبان ورجلاً آخر خارجها ، لكن الرجل الذي في الخارج يكتشف أنه أيضاً أسير سجن كبير ذي قضبان خفية . هناك مقطوعات أخرى ذات طابع عاطفي تعتمد على القصة النفسية السردية مثل « مشاعر هرة » و« عندما نقول وداعاً » ، وقد أدتهما « شيرلي راشينغ» بإحساس عميق . أضيف إلى هاتين الرقصتين رقصة « المخلوق » التي أجمع الجمهور العربي السوري على الإعجاب بها ، وهي رقصة (سولو) بدائية إفريقية الطابع أداها (تشارلز غرانت) بقوة واقتدار .

أما رود روجرز فيقول : « إن أفكار رقصاتنا تنبع من الأشياء

الحقيقية التي رأيناها أو سمعناها ، ومن مشاعري حول العلاقات الفزيولوجية والروحية ومن الأشكال النصية والإيقاعية» .

لكن روجرز — كما اعترف لي — لا يطور اتجاهاً معيناً ، بل مايزال توفيقياً حائراً بين الاتجاه لاستلهام الحياة اليومية وبين الاتجاه الشكلاني الخالص . كما أنه بابتعاده عن أصول الباليه (السوفييتية والأوربية) وصل إلى طريق خطرة وعرة . إنه لم يصل إلى التحرر الكامل من الباليه كما فعل (موريس بيجار) الفرنسي أو بعض الفرق الأمريكية الأخرى . إن روجرز يحاول أن يقدم شيئاً مزيجاً من تأثيرات بلانشاين وغراهام . لكنه يحاول في الوقت ذاته أن يعود إلى الأصول الإفريقية — كما يفعل الفين ايللي — فيحيي أسلوباً قديماً ، هو أن يقوم الراقصون بالإيقاع على المنصة بعصي خشبية قصيرة أو بأدوات معدنية ذات أصوات مختلفة تشكل بمجموعها لحناً إيقاعياً يرافق الحركات بل ينبع منها . والحركة في هذه الرقصات التجريدية سريعة قوية رشيقة . أما الراقصون فيرقصون جميعاً حفاة الأرجل ، كما يرتدون في بعض الرقصات أقنعة أو يضعون ماكياجاً ثقيلاً على الوجه . لقد كانت (متتاليات إيقاعية — ظلال — إيقاعات طقسية) رقصات بلا موضوع ولا

مضمون ، بل مجرد احتفالات راقصة ، فيها مزيج من الأصول الإفريقية والحداثة الأمريكية . ذلك هو فشلها ، في حين أثبت أثر اتجاه (مارتا غراهام) أنه ما زال هو الأصح والأفضل والأعمق والأخلد .

المسرح في ألمانيا الغربية
عنقاء بعثت من رماد

عادت ألمانيا الغربية اليوم تنافس على الصدارة في أوربا كإحدى أبرز مراكز إشعاعات الحضارة والفن . والذي يعود بالذاكرة إلى الوراء أربعين سنة ، ويستعيد صورة الدمار الشامل الذي انتهت إليه ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، ثم التقسيم الذي تعرضت له بين الاتحاد السوفييتي وقوات الحلفاء ، فإنه سيدرك أن عملية بناء ألمانيا الغربية ــ والشرقية أيضاً ــ اقتصادياً وحضارياً إلى المستوى الذي وصلت إليه هو بمثابة معجزة .

ألمانيا اليوم ، كما هو معروف ، بلد مقسم إلى بلدين متنازعين ايديولوجياً وسياسياً ، رغم كل ما يربط بينهما من أواصر التاريخ والثقافة المشتركة واللغة الواحدة والجغرافيا المتشابهة .

وكلما قامت بادرة من بوادر التقارب الاقتصادي ظهر

هناك ما يعوقها ويعرقلها ، إذ أن الألمانيتين هما خط المواجهة المباشر والأشد خطراً بين الرأسمالية والشيوعية .

لعل وضع المواجهة الحادة يتجلى بأوضح صورة في برلين ، فالقسم الأكبر من برلين هو عاصمة ألمانيا الديمقراطية ، والقسم الآخر يعود لألمانيا الاتحادية ، التي نقلت عاصمتها إلى بون ، لأن برلين بكاملها تقع ضمن أراضي ألمانيا الديمقراطية ، ويحتاج الدخول إليها جواز سفر إذا كان عن طريق البر . والمشكلة بدأت في حقيقة الأمر اقتصادياً لا سياسياً ، فالفرص التي تمنحها الرأسمالية جعلت كثيراً من العمال المهرة يقبلون على العمل في برلين الحلفاء رغم أنهم يعيشون في برلين السوفييت، لذلك أقام الشرق جدار برلين السميك الفاصل بين القسمين، وجعل نقاطاً محددة للعبور بعد التفتيش. ربما كان كل هذا مبرراً لدرء خطر الإغراء الرأسمالي المفسد، ولكن الوضع الناجم عنه هو من دون شك وضع مأساوي، المسؤول عنه القوتان الكبريان في العالم. فبعد أن أقيم الجدار، ضرب على برلين الغربية لفترة من الزمن حصار بري لم يكسره سوى الجسر الجوي الذي أقامه الحلفاء وقدموا بسببه عدداً من الضحايا

الطيارين الذين سقطوا وهم ينقلون المؤن . من أجل هؤلاء أقيم نصب تذكاري يمثل ثلاثة أصابع ممتدة نحو السماء تخليداً لذكرى القتلى من الأمريكيين والإنكليز والفرنسيين . ولكن ثمن المعونة غال ، فحتى اليوم ، هناك قانون عجيب سنه الحلفاء ، يمنع طائرات أية دولة أخرى أن تحط في برلين الغربية ، ومقابل جرس الحرية الذي أهداه الأمريكان لبرلين الغربية ، انتزعوا منها الحرية . لذلك ، فعندما تزور جدار برلين الفاصل من جهة الغرب ، تجده مغطى بالرسوم والشعارات المنددة بالشرق والغرب معاً ، والمطالبة بإزالة الجدار وتوحيد المدينة ، رغم أن الاقتراب من الجدار لمسافة أقل من متر ممنوع . وبوابة (براندنبورغ) التي خلدها (باخ) في سيمفونيته ، تقف شامخة وكأنها رمز لتلك المأساة ، خلفها يمتد شارع (أوندر دليندن) أو (تحت ظلال الزيزفون) ، وأمامها تلك المنطقة المحرمة على المشاة ، والتي تجول فيها الباصات السياحية فقط ، والسبب هو محاولة أحد المتطرفين الاعتداء على الجنود السوفييت الذين يحرسون قبر الجندي المجهول ، المقام (ويالِلغرابة) في القسم الغربي من برلين . وعبر السنوات تناقصت محاولات الفرار عبر جدار برلين من الشرق إلى الغرب في الغالب ، ولكن إجراءات الأمن لم تتناقص ، فهناك أسلاك شائكة وأبراج حراسة مسلحة

وكلاب ضارية تمنع التسلل من القسم الشرقي بصورة غير قانونية . أما في الغرب فلا شيء من هذا ، ولكن على الجدار نفسه كثير من الشعارات المنددة بالخطر النووي الذي تجلبه قواعد الحلفاء ، والمطالبة بجلاء القوات الأمريكية عن الأراضي الألمانية .

وفي برلين الغربية اليوم كثير من معالم الأمس المنصرم وقد أصبحت مراكز تستقطب السياح : السفارات القديمة ، مبنى الرايخستاخ الذي كان برلمان هتلر ، والملعب الأولمبي الذي شهد خطاباته النارية . وأيضاً ذلك السجن الدموي المسمى (بلاتسنزي) والذي أزهقت فيه أرواح أكثر من (٢٥٠٠) شخص اعتقلوا لأتفه الأسباب . ولكن في برلين الغربية استطاع الغرب أن يحقق كثيراً من التعويض عن دمار معظم المعالم الحضارية البارزة في قسمها الشرقي ، فبنى جامعة شهيرة ، وداراً للأوبرا ، وقاعة للأوركسترا السيمفوني ذات طراز غريب من البناء ، يقود فيها قائد الأوركسترا الأشهر في العالم (كارایاني) إحدى أعظم فرق العالم ، وكذلك فإن هناك إحياء لطرز العمارة القديمة وخاصة في منطقة (كروتنزبرغ) حيث يوجد كثير من الفنانين والطلبة ، وأيضاً المهاجرين الأتراك .

ومازال الشارع الشهير المسمى (كورفورسندام) ، قائماً بجماله وأناقته ومطاعمه ومخازنه والكنيسة القديمة التي أصلحت الأجزاء المدمرة منها لتصبح صورة غريبة تجمع الماضي والحاضر معاً في صرح واحد يثير عند الألمان روح السخرية ، بحيث سموا الجزئين الحديثين (علبة البودرة) و(قلم أحمر الشفاه) على سبيل التندر .

وفي برلين الغربية أيضاً متاحف شهيرة تضارع المتاحف في برلين الشرقية إلى حد ما ، كالمتحف الفرعوني ، والمتحف الإغريقي ومجمع متاحف الفنون ، ومتحف الرسم الحديث . وفي برلين الغربية أكثر من غيرها تتضح معالم اتجاهات الشباب الألماني السياسية المتباينة ، ، فهناك أقصى اليسار المتطرف وهناك أقصى اليمين المتطرف المتجلي في حركة النازيين الجدد الذين أطلقوا على أنفسهم (سكين هيدز) وحلقوا شعورهم كبعض قبائل الهنود الحمر ، وهناك أيضاً بينهما حركة أنصار السلام الذين يناضلون بالقوة أحياناً في سبيل إحلال الحب محل الحرب ، مطلقين على أنفسهم اسم (بنكس) . وبين (السكين هيدز) و(البنكس) تجري بين الحين والآخر بعض الصدامات العنيفة التي تدل على مدى الاختلاف في وجهات النظر عند الشباب الألماني المتمتع بقدر كبير من الديمقراطية .

الأحزاب السياسية الألمانية كانت : الحزب المسيحي والحزب الاشتراكي ، ثم ظهر حزب ثالث هو الحزب الليبرالي ليرجح كفة هذا أو ذاك في كل انتخاب . ولكن مؤخراً ظهر حزب رابع جديد متعاظم التأثير بين الشباب الألماني هو (الحزب الأخضر) الذي يرفع شعار الدفاع عن البيئة ، وحماية الغابات الألمانية من التلوث ، والنضال من أجل السلام وضد السلاح النووي .

وربما كان ما يميز الألمانيتين ، رغم الاختلاف الإيديولوجي ، هو قوة الدولة وتنظيمها الدقيق حتى يقال عن جدارة : إن الدقة الألمانية تعمل كالساعة . وفي ألمانيا الغربية وظفت هذه الدقة لصالح إنماء الاقتصاد والتجارة والتصنيع ، كما وظفت في إعلاء صرح الفن والثقافة . فألمانيا الغربية اليوم لمن يزورها ليست فقط أشهر بلد بتصنيع السيارات المتينة كالمرسيدس والبي.إم.دبليو ، أو الشعبية العملية كالفولكس فاغن ، وليست فقط أشهر بلد بتصنيع المصاعد والإلكترونيات الجيدة ، وليست فقط واحدة من أبرز الدول المنافسة في بطولات كرة القدم والرياضة ، بل هي أيضاً من البلدان الأوربية المنافسة بإصرار وعناد في ميدان المسرح والسينما .

هذا في الواقع ليس غريباً على الاطلاق ، فقبل الكبوة التي سببتها النازية ، عاشت ألمانيا عصراً ذهبياً في مجال الفنون . فمن ذا الذي ينسى في بدايات السينما الرواد التعبيريين الألمان وفي مقدمتهم المخرج الكبير فريتز لانغ صاحب فيلم (ميتروبوليس) ؟ ومن منا يستطيع أن يتجاهل اليوم أسماء لامعة في عالم السينما المعاصرة ، مثل فايسبندر وهرتزوغ وشلندورف وفندرز وفون تروتا ؟ ومن ذا الذي ينسى إنجازات الأدب والنقد عند غوته وشيلر وليسنغ ؟ ومن يستطيع أن يتحدث عن المسرح في القرن العشرين دون أن يقف عند أسماء مثل راينهارد وبسكاتور وبرشت ؟ واليوم في المسرح كما في السينما ، هناك أعلام في الإخراج مثل بيترشتاين ، وهناك أعلام في التأليف المسرحي مثل فرانزكزافر كروتز ، وبوثو شتراوس ، وبيتر هاكس ، وبيتر هاندكه . وكما اشتهرت في الماضي أوبرات فاغنر ، فإن هناك حركة كبيرة جداً في مجال التأليف الأوبرالي الجديد بالمقارنة مع باقي البلدان ، وفي مجال الأدب والفكر فإن آثار هيغل الفلسفية وهولدرن الشعرية ، وإريك ماريا ريمارك وهيرمان هيسه وتوماس مان الروائية مستمرة في حركة أدبية نشطة اشتهر منها على نطاق عالمي الروائي والمسرحي غونتر غراس .

والملفت للنظر في ألمانيا الغربية ــ ربما بسبب وضع برلين

الخاص ــ هو عدم تمركز الثقافة والفنون في أية مدينة بعينها ، بل انتشارها في كل المدن ، حتى الصغيرة منها التي لا تتجاوز حجم البلدة . في ميونيخ وكولن ودوسلدورف وهامبورغ وفرانكفورت وشتوتغارت ، وبالطبع برلين ، هناك نشاط فني هائل على جميع الأصعدة وخاصة المسرح والأوبرا. بل إن بلدات صغيرة نسبياً مثل أيسن ، بوخم ، وابرهاوزن ، تبقى مراكز إشعاع فني نشط وسط مناطق زراعية أو صناعية كبيرة محيطة بها .

وتكاد لا تخلو بلدة ألمانية من دار للأوبرا ومن متحف ، الأمر الذي لم أجد له مثيلاً في بلدان العالم التي زرت ، حيث تعد فرق الأوبرا على أصابع اليد أو أكثر بقليل . ولكن دعونا ندخل في صلب البحث ، ولننظر من خلال الجولة التي قمت بها إلى المسرح الألماني الغربي الحديث .

المسرح في ألمانيا الغربية

وضع المسرح في ألمانيا الغربية وضع فريد في أوربا كلها . بل يكاد لا يوجد له مثيل في العالم أجمع ، ففي هذا الصرح من صروح الرأسمالية ، تنفق الدولة على المسارح مبالغ طائلة من المال

تفوق ما ينفق في البلدان الاشتراكية ، وتمول معظم الفرق الألمانية تمويلاً أساسياً ، جعلها تنمو في سنوات نمواً سريعاً هائلاً ، أعاد لألمانيا الاعتبار على خارطة المسرح العالمي ، وجعل برلين الغربية بخاصة تنافس لا برلين الشرقية فحسب ، وإنما لندن ونيويورك وباريس وموسكو ووارسو من عواصم الفن في العالم .

يقسم الناقد البريطاني مايكل باترسون في كتابه «المسرح الألماني اليوم» المسرحيات المنتجة في ألمانيا الغربية ما بين ١٩٤٧ ــ ١٩٥٧ حسب إحصاء دقيق إلى : ٤٠٪ من الكلاسيكيات و٢٥٪ من عصر إبسن حتى الحرب العالمية الثانية ، و٣٥٪ من الدراما الحديثة الجادة التي لا تزيد نسبة النصوص الألمانية منها على ١٢٪ فقط» . أما المؤلفون الأكثر مثولاً على خشبات المسارح الألمانية في تلك الفترة فهم حسب التسلسل : شكسبير ، شيلر ، شو ، برشت ، وموليير .

ويورد الناقد الألماني أرنو بول إحصائيات أحدث في دراسته المنشورة بمجلة «دراماريفيو» الأمريكية الصادرة عن جامعة نيويورك : «فالميزانية التي خصصت للمسرح في عام ١٩٧٨ هي (١٥ر١) بليون مارك غربي» .

وتمويل المسارح في ألمانيا الغربية له ثلاث صيغ ، فهناك (١٨) مسرح دولة تمولها الحكومة المركزية مباشرة ، و(١٦) مسرحاً تمولها المنظمات ، و(٥٢) من مسارح المدن تمولها بلدية المدينة أو المقاطعة لتتجول على أساس تجاري ، كما أن هناك (٨٥) فرقة تمول بشكل جزئي مساعد .

ويضيف أرنو بول في دراسته القيمة : «إن هناك ثلاثين مليون بطاقة مسرح تباع سنوياً ، يشتريها حوالي ستة ملايين متفرج لعروض تجري في ٢٢٣ بناء مسرحياً في ألمانيا الغربية» .

ولعل ما يميز المسرح الألماني الغربي عن نظائره في أوربا شيئان : الأول هو الإبداع المجدد في تصميم الديكور ، وثانيهما يتعلق بأهمية الإخراج . فبينما اشتهر المسرح الإنكليزي بممثليه ، والمسرح الفرنسي بمؤلفيه ، يتميز المسرح الألماني بمصمميه ومخرجيه . وتاريخ الإخراج في ألمانيا عريق جداً ، يعود إلى الدوق ساكس ميننغن ، ثم في بدايات القرن العشرين ظهر مخرجون ارسوا تقاليد ثابتة لأهمية وسلطة المخرج مثل : كارل هاينز مارتن ، فهلينغ ، غروندغنز ، وكورتنر ، وقد مثلوا عموماً المدرسة التعبيرية ، كذلك فإن هناك عدة أقطاب متنوعي الاتجاه برزوا

كمبدعين عظام في ميدان الإخراج المسرحي ، مثل : راينهارد ، بسكاتور ، اريك انجل ، وهانز شفايكارت وآخرين . واليوم ، هناك أسماء عدة من بين مخرجي ألمانيا وصلت إلى مكانة عالمية ذائعة الصيت ، مثل : بيتر شتاين (المدير الفني السابق لمسرح « الشاوبونة » ببرلين الغربية ، وأحد أهم مسارح العالم على الإطلاق بأرضه المتحركة وتقنياته المتقدمة وعروضه المجددة الفريدة) ، ومثل بيتر تزادك صاحب النزعة البرشتية الواضحة ، وكلاوس بايمان وكلاوس مايكل غروبر ، اللذين اشتهرا بتحديث الكلاسيكيات ، وكذلك بلاتسش ودويتر .

أما تصميم الديكور الذي قلنا أن المسرح الألماني الغربي يتميز به عالمياً ، فمعظم التجديد فيه منصب على الكلاسيكيات ـــ على حد قول الناقد الألماني مارتن غراو . ويعدد الناقد عدداً من كبار المصممين الألمان ، مثل ديترسكال ، ماكس فون فيغويل ، اشيم فريير ، اريك وندر ، رولف غليترنبرغ ، اكسل مانثي ، وولف فوستل ، وكارل ارنست هيرمان .

وجدير بالذكر أنه توجد في ألمانيا الغربية عشرة معاهد رسمية لتدريب الممثلين كما توجد بعض المدارس الخاصة الأخرى .

ومن الملاحظ أن هذه المعاهد ذات أسلوب عملي في التدريب ، ولا تضم أقساماً نظرية ، وإذا حوى المعهد فروعاً أخرى فهي عملية أيضاً ، كالباليه والغناء الأوبرالي والموسيقا . كما أن المعاهد الألمانية بوجه عام لا تتبع منهجاً واحداً صارماً في تدريب الممثل أو في الإخراج المسرحي ، بل هي انتقائية من مختلف المناهج والتجارب عبر خبرات الأساتذة فيها .

تحديث الكلاسيكيات

إذا قمت بجولة في ألمانيا الغربية كالتي قمت بها ، فإن ما ستعبره ليس عشر مدن على الأقل خلال أقل من ثلاثة أسابيع ، بل ستعبر أيضاً جميع الأنماط والعصور في عالم المسرح . ورغم أن هناك اليوم توازناً بين الحديث والكلاسيكي ، إلا أن الاحتفاء والتجديد بتقديم ومشاهدة الكلاسيكيات مازالا كبيرين . وهاهو ذا شكسبير يحتل الصدارة في ألمانيا الغربية ، تماماً كما يحتلها في مسقط رأسه ومثواه : بريطانيا .

في «المسرح الصغير» بميونيخ ــ وهو أحد وأقدم مسارح ألمانيا القائمة حتى الآن ــ والذي خرج بعضاً من أبرز المخرجين

والمستشارين الدراميين والممثلين (ومن بينهم برشت نفسه) ، تقدم حالياً ضمن الريبرتوار مسرحية شكسبير «الليلة الثانية عشرة» ، بإخراج قام به المدير الفني للمسرح ديتر دورن .

يعتبر إخراج دويتر للمسرحية الشكسبيرية الكوميدية الشهيرة نموذجاً للأسلوب الغالب على تقديم الشكسبيريات اليوم في ألمانيا الغربية ، فالمرء لا يشعر بأنه أمام مسرحية تعود للعصر الاليزابيثي ، بل أمام مسرحية تعود بأبعد ما يمكن إلى القرن التاسع عشر . والمرء لا يشعر أنه يشهد مسرحية لشكسبير ، وإنما مسرحية لبرشت . ودويتر بالذات اختار أسلوباً يعتمد على كسر الإيهام ، كما قاد ممثليه لأداء تسيطر عليه حركة الجسد الخارجية المدروسة ، مضيفاً لمسة من التغريب وأخرى من الكوميديا دي لارتي التهريجية . فوسط ديكور من المساحات البيضاء تحركت قطع الممثلين كما تتحرك حجارة الشطرنج ، مظهرة التكنيك بوضوح ، ومتلاعبة ببراعة الحركة الجسدية الكاريكاتيرية ، خاصة في شخصيتي «مالفوليو» و«السير اندرو» الكوميديتين ، وبرزت دون شك في العرض واحدة من أهم سيدات المسرح الألماني هي جيزيللا شتاين في أول ظهور لها على المسرح بعد تماثلها للشفاء من

حادث السيارة الأليم الذي كاد أن يودي بحياتها ، فاستقبلت بحفاوة منقطعة النظير من جمهورها ، وكانت متميزة بأدائها ــ الذي جمع ما بين الإتقان الخارجي والحرارة الداخلية ــ لدور الوارثة الثرية الجميلة (اوليفيا) . ولعل أهمية «المسرح الصغير» ــ وهو ليس صغيراً بالمناسبة ، بل إن فيه استوديو آخر للتجارب المسرحية ــ تعود أيضاً إلى أن «معهد أوتوفولكنبرغ» للتمثيل ملحق به ، وأنه يزوده بخيرة الخريجين من الممثلين الشباب المؤهلين حرفياً .

وإذا كان تحديث مسرحيات شكسبير وعصرنتها قد أصبح أمراً طبيعياً في المسرح الأوربي ، تتصدره فرقة شكسبير الملكية ببريطانيا منذ أيام بيتر بروك إلى الآن ، فإن من النادر ، والنادر حقاً ، تحديث وعصرنة المسرحيات الإغريقية ، ولكن في بلدة ايسن الألمانية افتتحت مؤخراً مسرحية «السلام» لارستوفانيس ، وأخرجها مخرج يدعى كلاين سيلبك إخراجاً رائعاً للغاية ، مستخدماً تقنية المسرح الحديث ، والنزعة الكاريكاتيرية في الأداء ، وجوقة عصرية ، وإسقاطات على الحروب في هذا العصر ، كل هذا جعل من ملهاة ارستوفانيس الساخرة عن الرجل

الذي يصعد إلى السماء على ظهر ذبابة فرس كي يتوسط الآلهة أن توقف الحروب التي تضر بكرومه على الأرض . مسرحية سياسية بالغة السخرية ومدهشة الشكل الفني ، وأيضاً لحظنا هنا أن المجموعة التي لعبت دور الجوقة هي جميعاً من الشباب الذين تخرجوا حديثاً من أكاديمية ايسن للتمثيل .

برشت في ألمانيا الغربية

هناك نظرية سائدة مغلوطة هي أن مفاهيم برشت السياسية الماركسية تتعرض للتحريف والتشويه على مسارح ألمانيا الغربية ، أو أن مسرحياته تتعرض للرفض والمقاطعة ، لكن الواقع هو أن هذا الأمر قديم يعود إلى فترات منصرمة ، بينما وجدت تيارات معاكسة في ماض أقرب استلهمت من برشت الشكل والمضمون .

ومن أشهر المخرجين الذين قدموا مسرحيات برشت أو انتهجوا نهجه بيتر تزاديك . والموقف اليوم من برشت ، وعقب ذلك الإقبال بعد تحفظ من المخرجين على مسرحياته ، مختلف . لقد تغير تقويم برشت كمفاهيم في الألمانيتين معاً بوجه عام ، فنجد ناقداً شرقياً كبيراً مثل راينر كيرندل لا يرحب كثيراً بهذا

الاتجاه ، ونجد عدم تقبل من جمهور اليوم لإخراجات المخرج الكبير مانفريد ويكورث التي يعيد فيها بصورة شبه متحفية ما كانت تلك العروض عليه في حياة برشت . وفي غربي أوربا كما في شرقها ، هناك تسليم بأهمية تأثيرات برشت على المسرح الحديث ، حتى صارت بدهية ، ولكن هناك شبه إجماع على أن أفكاره السياسية قد صارت مبسطة وساذجة ، ولم تعد تعبر عن مجتمعات اليوم ، وبذلك فإن ما صمد من مسرحياته هي الأعمال الأكثر الفنية ، واختلفت التفسيرات عن أيامه بالطبع . وأعمال برشت اليوم هي جزء هام من ريبرتوارات المسارح الألمانية الغربية ، ولكن النظرة إليها هي أنها من كلاسيكيات المسرح الحديث .

في «المسرح الألماني» بهامبورغ شاهدت عرضاً ممتازاً لمسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» ، يطبق الأسلوب البرشتي في الإخراج والديكور والتمثيل : وهو ممتاز لأن مخرجه فرانك باتريك ستيكل اختصر منه كثيراً جداً من الثرثرة والإطالة ، وكثفه في ساعتين مليئتين بالامتاع والحيوية ، وأبدع الممثل الكبير أولريتش وايلدغروبر في دور «بونتيلا» ، وهو الدور الأقل نجاحاً عادة في جميع العروض الأخرى التي شاهدتها للمسرحية ، فكان يحلق كالفراشة رغم وزنه الضخم ، وينتقل دون ابتذال أو مبالغة من

شخصيته الطيبة عندما يسكر إلى شخصيته المتعجرفة عندما يصحو .

وقد كان كريستيان ريدل جاداً وبسيطاً في دور « ماتي » مما خلق ذلك البعد بينه كممثل وبين الشخصية التي يعرض . وأوجد المخرج حلاً مختلفاً ومثيراً لمشهد صعود الشخصيتين في نهاية المسرحية الجبل الوهمي المكون من الموائد والكراسي ، فجعله مشهداً على ارتفاع عال خطر يأخذ بالأنفاس ، وترك بونتيلا معلقاً هناك . في العروض الجديدة لهذه المسرحية « لم يعد تفسير شخصية بونتيلا على أنه خنزير مقبولاً ، كما كان في الماضي ، ولا حتى في « البرلينر انسامبل » ، كما تقول المخرجة وأستاذة التمثيل الألمانية الشرقية مللا بيروباوم . إن شخصيات برشت قد تطورت حسب نظرة زماننا ، والعلاقات الطبقية والاجتماعية المتغيرة فيه . ولكن في حين تقدم المسارح الألمانية الغربية الكبرى مسرحيات برشت العظيمة ، فإن هناك اتجاهاً آخر مازال قائماً في الغرب والشرق لتقديم مسرحيات برشت العادية أو المغمورة أو التعليمية بأسلوب تجريبي يتبع إرشادات برشت النظرية والفلسفية عن المسرح ، من هذه العروض ، شاهدت في برلين الغربية عرضاً لفرقة تجريبية هي فرقة « المعمل المسرحي » ، لمسرحية « ذوو الرؤوس المدورة ، ذوو

الرؤوس المدببة » . والمسرحية تنتقد ضمناً النازية في ديكتاتوريتها الفكرية ، وأحاديتها في قسر آرائها ، عبر صراع اجتماعي سياسي . وكان العرض يعتمد على « الغروتسك » والتهريج والكاريكاتير ، وعلى استخدام بارع لستارة هائلة الحجم تغطي أرض المسرح . ولكن الأداء والإخراج ، فيما عدا ذلك كانا مملين ومصطنعين وحافلين بالمباشرة الفجة .

تحديث المسرح الواقعي

تتخلل عروض المسارح الألمانية الغربية من الفترة التي هي مزيج من الرومانسية والواقعية ، واحدة من أشهر الرومانسيات في المسرح (سيرانو دو برجراك) لادموند روستان التي يقدمها مسرح في هانوفر بشكل أقرب للتقليدية تتخلله المبارزات الشيقة المثيرة . وفي مسرح آخر في كولن أعيد إحياء مسرحية المؤلف النمساوي الراحل آرثر شنيتسلر « العشاق » في عرض متميز بجودة التمثيل ، عبر موضوع يتراوح بين الكوميديا الراقية والمأساة الواقعية ، عارضاً علاقات الرجل بالمرأة في المجتمع البورجوازي . والجمهور الألماني يقبل على هذه المسرحيات سواء قدمت بطريقة تقليدية أم بطريقة مجددة . والتجديد يتجلى حتماً في بعض العروض التي تحييها عادة المسارح الكبرى ، ففي مسرح

« شيلر » في برلين الغربية تقدم الآن مسرحية ابسن الشهيرة « المرأة البحر » ، ومنذ رفع الستارة يتضح ديكور غير تقليدي يحتل صخوراً على شاطىء البحر ، مانحاً مساحة واسعة لحركة الممثلين . واختار مخرج المسرحية توماس تشولت ميشيل أن يقدم المسرحية في غير عصرها ، فجعلها تدور في زمان أقرب لزماننا الحاضر من خلال لباس الشخصيات . وبسهولة اكتسبت المسرحية طابعاً معاصراً ، فمضمونها الشاعري حول علاقة الزوجة بزوج خمد حبها له ، وساد علاقته بها الفتور بعد أن مر على الزواج فترة طويلة ، وشبت ابنتاهما ، هو موضوع لكل زمان ومكان . ولكن ذلك الحب المغامر القادم إلى الزوجة الحالمة عبر رجل غريب يجوب البحار ، ويذكرها بوعد قديم قطعته له أن يرحلا سوية ، لا يستطيع رغم إثارته وجاذبيته أن ينتزعها أخيراً من عالم ذكرياتها وواجباتها ، إذ أن زوجها يمنحها حرية الاختيار ، ومع الحرية يعبر لها من جديد عن حبه ، فيعوض لها عن إحساسها بالغربة ، ويملأ نفسها بالثقة والأمان . وكان العرض متقناً إلى حد بعيد ، خاصة أداء الشابتين الصغيرتين والزوجة . ولكن العرض افتقد الحيوية في بعض مقاطعه ، ومثل أغلب المسرحيات الواقعية خالطه بعض الإملال .

الأوبرا والميوزيكال والرقص الحديث

الشيء الملفت للنظر فعلاً في ألمانيا الغربية هو وجود عدد هائل من دور الأوبرا في جميع أرجاء المانيا ، حتى على مستوى بلدة صغيرة ، ويبدو أن عدداً كبيراً من هذه الفرق يتميز بسوية جيدة عالية . ففي (كولن) حضرت أوبرا سميتانا الشهيرة «عروس بالمقايضة» التي تدور في أجواء ريفية ، حول قصة حب بين ابن اقطاعي ثائر على طبقته وصبية فلاحة جميلة لا تعرف أصله . ولكن وكيل الاقطاعي ينتزع من أبيها المدين لسيده وعداً بأن يزوج البنت للابن الآخر للاقطاعي ، وهو شاب غض مهذار على شيء من السذاجة . ويقبل حبيبها بالشرط فيثور غضبها ويخيب أملها ، دون أن تعرف أنه قد فعل ذلك لإيقاع وكيل والده في حيلة عقد سيخلص أباها من دينه . وفي النهاية يعلن الحقيقة ويتزوج بناء على العقد ممن يحب ، بينما يهرب أخوه الساذج مع لاعبة سيرك جوال مر بالقرية .

أما فرقة برلين الغربية فهي من أهم فرق الأوبرا وأقواها في العالم ، وقد شاهدت لها عرضاً لأوبرا (دوينزيتي) «لوشيادي لاميرمور» ، وهي أوبرا قدمت بشكل تقليدي تماماً في ثلاثة

فصول ، حفلت بالدموع والدماء ، وانتهت بجنون البطلة في مشهد غنائي إفرادي معجز التهبت له القاعة الهائلة بالتصفيق مدة طويلة .

ولكن الأوبرا في ألمانيا الغربية ليس لها فقط الوجه الكلاسيكي المتجلي في هذين العرضين : فهناك حركة تجديد مذهلة في جرأتها على صعيد الديكور والإخراج تتمركز بصورة رئيسية في هامبورغ وفرانكفورت وشتوتغارت .

وهناك ، إضافة إلى فرق الباليه الكلاسيكية ، تاريخ حافل لفن الرقص الحديث في ألمانيا ، لعله يتجلى اليوم بأوضح صورة في فرقة (بينا باوش) بمدينة (فوبرتال) الصغيرة المشهورة بالتراماواي المعلق كوسيلة مواصلاتها الأساسية . واتجاه هذه السيدة ، التي تجول براقصيها الـ (٣٦) في مهرجانات العالم، مثل (ادنبره) و(الأفنيون) ، هو اتجاه مجدد يجمع ما بين مسرح اللامعقول وتأثيرات برشت ومايرهولد . عرضها الجديد «علاقات» يدور حول الغربة ما بين الرجل والمرأة في المجتمع الحديث ، بل وما بين جميع الناس ، فالناس في عرض «بينا باوش» ، الذي يدور وسط ديكور ستوديو رقص وصوت ، يعطي مساحة فارغة واسعة جداً

للحركة ، يتصرفون على نحو مصطنع عندما يكونون مراقبين ، ثم تسقط الأقنعة ويظهر قبحهم الداخلي عندما ينفردون .

أما بالنسبة لفن « الميوزيكال » فهو جديد على ألمانيا الغربية ، وردها من بريطانيا والولايات المتحدة ، وهذا الفن الذي هو النسخة المعاصرة عن الأوبرا في البلدان الناطقة بالانكليزية ، بدأ بالانتشار المتزايد في ألمانيا رافداً فرق الأوبرا العديدة فيها ، ففي بلدة (اوبرهاوزن) ، الشهيرة بمهرجان الأفلام التسجيلية الدولي ، شاهدت عرض « كباريه » ، الذي تدور أحداثه أيام صعود النازية في ألمانيا ، وقد سبق أن أنتج في فيلم سينمائي ناجح بنفس الاسم تقاسم بطولته ليزا مينيللي ومايكل يورك . ولكن مستوى العرض كان عادياً ، متوسط الجودة ، يتناسب مع كونه نتاج مدينة صغيرة . ولكن المستوى الرفيع الذي وصلت إليه العروض الغنائية الاستعراضية ، شاهدناه في برلين عبر « المسيح نجم عالمي » ، التي تروي قصة حياة السيد المسيح بموسيقا الروك آند رول والغناء المرافق لها . وميزة العرض الألماني الغربي أنه يختلف تماماً عن عرض لندن الذي استمر زهاء سبع سنين متواصلة ، مستعيراً بعض المفاهيم من الفيلم الأمريكي ، مثل أخطار الحرب الحديثة والفساد

المستشرى عند أصحاب رؤوس الأموال الكبيرة . وألمانيا الغربية تبذخ في عروضها ، فالفرقة الموسيقية تصل إلى خمسين عازفاً وعازفة ، والفرقة الراقصة لا تقل عن ذلك ، والعرض مقدم في قاعة هائلة الحجم نصبت عليها مدرجات جعلتها أشبه بملعب رياضي كبير ، ولكن طابع الحداثة المسيطر على «المسيح نجم عالمي» المقدمة بالانكليزية في برلين الغربية ، أفقدها طقسية العرض البريطاني ، وجعلها أقرب فعلاً لاحتفال «روك آند رول» راقص حافل بالإيحاءات الرمزية السياسية . وإخراج هيلموت بومان ، أضفى على موسيقا اندرو لويد ويبر الشهيرة وعلى كلمات تيم رايس قالباً جمالياً حيوياً وأخاذاً . وبهذا حقق المنتج الذي أنتج هذه المسرحية في إنكلترا وأمريكا ، روبرت سيغوود ، نجاحاً جديداً يضاف إلى نجاحاته الأخرى .

المسرح الحديث

واليوم ، في ألمانيا الغربية تغيرت الصورة عن عشر سنوات مضت ، حين كانت الغلبة للكلاسيكيات على حساب المسرحيات الحديثة ، وأصبحت هذه تحظى باهتمام جاد ، سواء كانت ألمانية أو مترجمة . والألمان الغربيون يفاخرون بأنهم أول من

قدم أونيسكو ، آردن ، بنتر ، وإدوارد بوند على مسارحهم ، أحياناً قبل إنكلترا وفرنسا .

في هامبورغ هناك مسرح خاص صغير يعني بهذا الطراز من المسرحيات فقط ، ويحمل اسم « مسرح الحجرة » . تدير هذا المسرح سيدة قديرة مسنة لها شهرتها في عالم التمثيل هي جيردا غميلين ، مازالت حتى اليوم تمثل في مسرحيات يغلب عليها الطابع النسائي . في مسرحية هارولد بنتر « الحارس » على سبيل المثال استبدلت شخصيات الرجال الثلاثة بثلاث نساء بموافقة المؤلف . والعرض واقعي الديكور والاكسسوار والتمثيل إلى أقصى الحدود ، بطيء ولكنه صادق ومقنع تماماً من الناحية النفسية والانسانية ، حتى يخال المرء أنه يشهد تطبيقاً ممتازاً لمنهج ستانسلافسكي بشكله التقليدي ، وخاصة في أداء مديرة المسرح نفسها ، و(انجمو) ذات الأداء الحساس والمؤثر ، المعبر عن الحاجة للأمان والحب .

وفي مسرح آخر ببلدة « ايسن »، تعرض مسرحية معاصرة ناجحة لكاتب ألماني معروف هو فرانزكزافر كروتز عنوانها « لا سمك .. لا لحم » ، تدور حول العلاقات بين الزوجين في

أسرتين عماليتين ، وتخلخلها نتيجة الوضع الاقتصادي المتغير الذي لا يستطيع الرجال معه مجاراة تطور التقنية ، فيصيب الإحباط والاغتراب علاقاتهم الانسانية والجنسية . إنها مأساة مقتبسة من الحياة اليومية الحديثة ومشاكلها ، صادقة وجريئة إلى حد الإيلام والفظاظة والسخرية الجارحة ، والعرض الجديد لهذه المسرحية ــ التي سرت في ربوع ألمانيا الغربية وحتى في أوربا سريان النار في الهشيم ، على قول المثل ــ عرض بسيط يجري في ستوديو صغير نوعاً ما ، تغير فيه المناظر من قبل الممثلين أنفسهم ثم يوضع ما هو زائد على أطراف مساحة التمثيل . والتمثيل الذي يقوم به ممثلان وممثلتان ، رائع المستوى بحق ، صادق وداخلي حار .

ولكن ، ليست جميع المسرحيات الألمانية الحديثة من نفس نوع ومستوى «لا سمك .. لا لحم» ، ففي بلدة (بوخم) الشهيرة بحركتها المسرحية الطليعية وبمخرجيها الذين حظوا بسمعة عالمية مثل تزادك وبايمان ، شاهدت مسرحية تتحدث عن طوفان نوح كتبها مؤلف يخرج للسينما يدعى اختانبوش ، لطالما وقع في صراعات مع رجال الكنيسة . ومسرحية «الطوفان» تجعل مسرح اللامعقول يبدو محافظاً ، فهي مسرحية بلا موضوع ولا مضمون ولا أسلوب ، وحتى الشخصيات فيها تتراوح بين البشر والحيوانات

والأشياء . الطرافة يمكن أن تجذب المشاهد ولكن ليس طويلاً ، وبعد ربع ساعة أصبحت المسرحية مملة لدرجة التفاهة ، والصراع حول مسرحيات اختانبوش ، كما يبدو لي ، ليس صراعاً بين فكرين أو سياستين ، بل هو صراع بين المحافظة وبين الوقاحة .

المسرح الألماني الغربي بخير

لا شك أن ظروف المسرح الألماني الغربي ، كما يقول الناقدان مايكل باترسون البريطاني وارنو بول الألماني ، مناسبة لازدهار مضطرد . ولعل الدعم المادي الهائل من الدولة والإدارات المحلية للمدن مسؤولة عن هذا النمو في الكم والمستوى على يد عدد كبير متزايد من الفرق المحترفة ، مفسحاً المجال أمام أجيال جديدة من الممثلين والممثلات المتخرجين من معاهد التمثيل الألمانية ذات المستوى الجيد المحترف في التأهيل ، وفي مقدمتها معاهد برلين وميونيخ وهانوفر وايسن .

الكابوكي الياباني يغزو لندن

قلما يتجسد سحر الشرق الأقصى ، غموضه الروحاني ، وتراثه الفني الفريد ، كما يتجسد عبر مسرحيات « الكابوكي » اليابانية ، هذه المسرحيات التي تبلغ من العمر أكثر من (٣٧٠) سنة . لقد كان شائعاً ، ومازال ، أن الدراما تنحدر من أصل واحد هو الأصل الإغريقي ، وأن المواصفات التي تطورت عبرها الدراما الأوربية هي المقياس الوحيد في العالم . ولكن في الحقيقة ، كانت هناك أشكال مسرحية مختلفة تماماً في الشرق ، فإذا تركنا جانباً طقوس ايزيس واوزريس المصرية ، وإذا أهملنا كل اختلاطات الدراما بالدين ــ رغم أن الدراما الأوربية اتخذت أيضاً ولفترة ليست بقصيرة طابع الوعظ الديني عبر مسرحيات « المعجزة » و« الحكمة » ــ فإن هناك ماتزال أشكال تراثية فنية في الشرق ، مختلفة عما يعرفه الغرب ، أصلية ومحافظ عليها حتى الآن .

هناك الدراما السنسكريتية في الهند ، هناك رقصات

أندونيسيا ، هناك أوبرا بكين ، هناك مسرح « النو » الياباني الارستقراطي ، ثم هناك المسرح الشعبي الياباني العظيم « الكابوكي » .

الشرق يغزو الغرب

يوماً بعد يوم يتعاظم الاهتمام بهذه الأنماط المسرحية التي كانت مجهولة أو متغاضى عنها في الغرب في القرون الماضية ، والتي امتد تأثيرها في هذا القرن على عظماء المسرحيين ، فإذا بأنتونين آرتو يطلع بنظريته حول « مسرح القسوة » في كتابه الشهير « المسرح وبديله » متأثراً برقصات جزيرة « بالي » الأندونيسية ، وإذا ببرتولد برشت يطور نظرية « التغريب » متأثراً بأشكال المسرح الصيني . واليوم هناك مخرجون وممثلون وباحثون يذهبون إلى دورات تدريب في « المسرح القومي الياباني » على طراز مسرح « الكابوكي » . وهاهي ذي فرقة « كابوكي » عظيمة تجول في العواصم الأوربية حاملة رسالة فنها الرفيع ، فتنال من تصفيق جمهور لندن وإعجابه القدر الكبير ، وتحقق نجاحاً عالمياً جديداً لذلك الفن القديم الغريب . تعود أصول « الكابوكي » إلى رقصة « أوزمو أوكوني » التي كانت شائعة عام ١٦٠٣ في كيوتو . وبين

عامي ١٦٠٠ ــ ١٨٦٧ تطورت مسرحيات «الكابوكي» وتداخلت نصوصها المختلفة إلى أن وصلت خلال (٢٦٠) سنة إلى طرازها الراهن .

وكلمة «كابوكي» مؤلفة من ثلاثة مقاطع ، كل مقطع من حروفها الصينية الأصل يعني شيئاً : «كا» تعني الغناء ، «بو» تعني الرقص ، «كي» تعني التمثيل . إذن ، مسرح «الكابوكي» يجمع بالبديهة ما بين الغناء والرقص والتمثيل . وهو قريب إلى حد ما من الأوبرا الصينية . إلا أنه لا يستخدم حركات ممثليها الأكروباتية . وبسبب من انقطاع صلات اليابان بالعالم في ذلك الزمان من النواحي الثقافية والاقتصادية والسياسية ، فقد ظل مسرح «الكابوكي» نمطاً يابانياً فريداً .

وتتنوع مواضيع مسرحيات «الكابوكي» بحيث يمكن تقسيمها إلى عدة أنماط رئيسية : ارغوتو (وهي مسرحيات بطولية كالأساطير عن أبطال خارقين) ، اغوتو (قصص حب عاطفية) ، جيدا يمونو (وهي عن صراعات تدور في مجتمع الساموراي) ، وسيوامونو (وهي تدور عن حياة الناس اليومية) . كما تتضمن الرقصات ، التي يفتتح العرض بها عادة قبيل البدء بالمسرحية

الأساسية ، مواضيع صوفية ومشاهد واقعية معاً . وأحياناً يتضمن عرض « الكابوكي » مسرح الدمى أيضاً ، المسمى « بونراكو » .

والأمر الفريد والطريف في مسرح « الكابوكي » — كما في أوبرا بكين الصينية — إن أدوار النساء يؤديها رجال . في الماضي البعيد كانت نساء المعبد يشاركن في التمثيل ، ثم انتشرت الدعارة بحيث حظرت مشاركة النساء ، وأصبح الرجال يؤدون الأدوار بمهارة عظيمة ، وهذا الجانب يخضع لدراسة متأنية تأخذ بعين الاعتبار العوامل النفسية والفيزيولوجية للمرأة .

وقد برع بوجه خاص في ذلك ، الممثل (اوتـايمون) . وهناك الآن عدد من الشباب الموهوبين الذين يحذون حذوه في الاتقان والدقة والرهافة ، بحيث يخيل لك فعلاً وأنت تشاهد عرضاً للكابوكي أن من يمثل تلك الأدوار هن نساء فعلاً ، وعلى غاية من الرقة والأنوثة والجمال . وهذا ليس سهلاً ، إنه يستغرق من الدراسة والتدريب عدة سنوات .

والموسيقا المرافقـة عادة لعـرض الكابوكـي هي موسيقـا كلاسيكية يابانية ، وهي على نوعين : في القسم الأول من العرض يفتح الستار على عدد من العازفين المغنين الجالسين على صفين

فوق مصاطب خشبية في منتصف المسرح وفي مواجهة الجمهور مباشرة . والغناء والعزف هنا يرافق الرقص التعبيري الرمزي الذي يجري على مقدمة المنصة ، وعبر جسر خشبي طويل يربط المسرح بمؤخرة الصالة حيث أقيم مخرج ومدخل خاص للممثلين . وتتوالى مشاهد الرقص المختلفة ، والرواة المغنون ينشدون القصة ، ومن طرفي المسرح يظهر شخصان راكعان ليقوما ، بمهمة هي بمثابة مهمة « مدير المنصة » ، فيزودان الممثلين الراقصين بالاكسسوارات اللازمة بهدوء ودقة ، دون أية محاولة للإيهام ، فهما مثلاً يطيران فراشات معلقة على قضبان طويلة رفيعة ، ويقدمان قطع الاكسسوار لحركة أو فقرة راقصة معينة . وهما يغيبان تماماً بعد انتهاء مقاطع الرقص .

أما الموسيقا في القسم الثاني من المسرحية ، وهو الجانب الدرامي ، فتعزف على آلة تدعى (شاميسن) ، والعازفان والمغني يجلسون على الطرف الأيمن الخارجي من خشبة المسرح .

وهناك أسماء يابانية لكل آلة ، وكل نوع من الموسيقا ، فآلة (غيدايو) تحكي القصة ، وآلة (ناغاوتا) تغني الأغنيات . بعض الآلات يسمح لها بالظهور والاستخدام على منصة المسرح ،

وبعضها يمنع استخدامها إلا على طرفه الأيمن فقط . لماذا ؟ لا أحد يدري ، إنها تقاليد متوارثة .

عرض « الكابوكي » في لندن

غص مسرح « سادلر ويلز » ــ الشهير باستقباله لخيرة فرق الرقص من مختلف أرجاء العالم ، ومن مختلف الأنواع التي تتراوح بين الباليه ، والرقص الفولكلوري التقليدي ، والتجارب الحديثة ــ غص هذا المسرح بالجمهور ، وبيعت بطاقات العروض قبل قدوم الفرقة بعدة أسابيع ، وكنت سعيد الحظ بحصولي على بطاقة حجزتها عن طريق « مركز الدراما » ــ وهو معهد للتمثيل ولتدريب أساتذة التمثيل المحترفين ــ فالفرقة اليابانية القادمة هي فرقة « اتشيكاوا انيوسوك الثالث » ، أحد كبار فناني هذا الطراز من المسرح في اليابان ، وأحد أشهرهم سمعة وأقدرهم فناً .

ويشترك معه في أداء الأدوار الرئيسية (اتشيكاوا مونوسوك السابع) و(اتشيكاوا دانشيرو الرابع) وكلاهما أيضاً من الفنانين اليابانيين المقتدرين في طراز « الكابوكي » .

يتألف العرض من قسمين ــ كما ذكرنا ــ الأول منهما راقص والثاني درامي ، والقسم الراقص مقسم بدوره إلى عدة رقصات رمزية تحكي كل منها قصة ينشدها المنشدون . وأهم أجزاء هذا القسم هي رقصة « رينجيشي » . هذه الرقصة مستوحاة من مسرح « نو » الياباني الارستقراطي القديم ، وهي تعتمد على أسطورة صينية عن أسدين أسطوريين يطلق عليهما اسم (شيشي) ، يصطحب الأسد الأب منهما ابنه الصغير ليدربه تدريباً اسبارطياً بإلقائه من أعلى الجبل كي يتلقن منذ الصغر مواجهة مصاعب الحياة بقوة أو يفنى .

والممثل الذي يؤدي دور الأسد الأب يرتدي قناع (شيشي) من الخشب له شعر أبيض طويل جداً وهو يدعى (اكون) ، أما ابنه (ساكون) فيرتدي قناعاً مشابهاً إلا أن شعره الطويل المنسدل زهري اللون دلالة على الشباب . والرقصة رائعة فعلاً ، غنية بالايقاع والمهارة والدقة في الحركات .

كتب النص (كاواتكي موكيوامي) ، رغم أن المسرحية القصيرة هذه لا تحتوي على أي حوار بالطبع بين الأسد والشبل ، وقد ظهرت لأول مرة على المسرح عام ١٨٦١ ، وأصبحت منذ

ذلك الحين إحدى أشهر قطع « الكابوكي » التي تستثير حماسة وإعجاب الجمهور ، حتى الأجنبي الغريب عن اليابان . ورغم أن جوهر فن « الكابوكي » هو براعة الحركة الجسدية والأداء الخارجي المعبر ، إلا أنه يعنى على الدوام بدراسة العوامل النفسية والداخلية لشخصية الإنسان أو الحيوان ، وصياغتها بلغة حركية بليغة . فالأسد الأب يجبر ابنه الخائف على نزول الجبل الصعب بالقوة ، ولكنه ما أن يغيب عنه حتى يبدأ ينتظر بقلق بالغ عودته سالماً .

وأجمل مقاطع رقصة « رينجيشي » هي عندما يعود الشبل الزهري ، وتبدأ رقصة الفرح . عندها يلوح الممثلان بشعريهما الطويلين في حركة دائرية راقصة بالرأس ، دون أن يمس أحدهما بدائرته هذه الدائرة التي يصنعها شعر الآخر . كما يتخلل الرقصة ظهور راقصتين (رجلين طبعاً في أزياء النساء) تجسدان روحي فراشتين هائمتين .

أما القسم الثاني من العرض الذي حضرته لمسرح « الكابوكي » فهو مسرحية درامية كاملة بعنوان « شونكان » ــ وهو اسم بطلها ــ كتبها (تشيكا ماتسو مونزايمون) عام ١٧١٩ تدور الحكاية حول ثلاثة نبلاء نفيوا إلى جزيرة منعزلة ، هم شونكان

الذي يحن إلى وطنه وزوجته ، ناريتسون الذي أحب فتاة من سكان الجزيرة ، وياسوري . ويلاحظون دنو سفينة في الأفق ، ويلوحون لها متلهفين . وبغض النظر عن تلويحهم ، ولدهشتهم الشديدة ، ترسو السفينة على شاطىء الجزيرة ، وينزل منها المبعوث الرسمي (سينو أو كانياسو) ليعلن العفو عن ناريتسون وياسوري ، متلكئاً في ذكر شونكان الذي يستشيط غضباً . ويظهر المبعوث الثاني (تانزايمون) ـــ وهو أكثر طيبة ولطفاً من زميله القاسي المتعجرف ـــ ليصلح من الأمر بإخبار شونكان أنهم أتوا لاصطحاب الثلاثة ، ولكن شونكان يعلم منهما بأن زوجته قد توفيت ، وفي الوقت نفسه يرفض (كانياسو) السماح للشاب (ناريتسون) باصطحاب حبيبته معه .

ويقترح (شونكان) الحزين ، أن تذهب مكانه ، فيظل المبعوثان متقيدين بالقانون إذ يصطحبان ثلاثة أشخاص ، وأن يبقى (شونكان) على الجزيرة ، إذ ليست له رغبة بعد وفاة زوجته بالعودة إلى الوطن . ويرفض (كانياسو) أيضاً بقسوة ، فيشتبك (شونكان) معه في مبارزة عنيفة يصرعه في نهايتها . ويغض (تانزايمون) النظر عن تلك الجريمة ، نظراً لأنه شاهد معاملة

(كانياسو) السيئة ، ولأن المبارزة كانت عادلة تماماً ، ويوافق على اصطحاب حبيبة (ناريتسون) عوضاً عن (شونكان) الذي يبقى في الجزيرة ملوحاً للسفينة المبتعدة ، وحيداً إلى الأبد بعد أن فقد الدافع للعودة من المنفى .

ومسرح « الكابوكي » التقليدي مسرح فني جداً ، فالديكور يجمع بين الرسم البارع على الخلفية ، وبين القطع المجسدة ، وكان أروع استخدام له هو ظهور السفينة تمخر عباب البحر ببساطة تشبه لعبة الأطفال ، فقد كان يحركها شخص خلف ستارة زرقاء ، ثم ما أن تغيب السفينة في طرف المسرح ، حتى يبرز طرف سفينة ضخمة على المنصة ، وكأنها نفس السفينة التي غابت عنا قبل قليل . إنه فن بعيد عن الإيهام التقليدي ، فهو يقول لنا : إن المسرح هو مسرح ، وليس واقعاً ، ولكنه في نفس الوقت يحاكي به الواقع محاكاة فنية ذكية ومتقنة .

أما الأداء فقد برزت فيه السيطرة الدقيقة المعبرة على كل حركة أو خلجة من الجسد ، إنه تمثيل « مؤسلب » لا ارتجال فيه ، بل صنعة وخبرة ومهارة . ولم تغب عن هذا الأداء اللحظات الانفعالية القوية المقنعة ، التي تتطلب بالطبع مشاركة نفسية ، وقد

كانت النزعة الميلودرامية واضحة على القصة وعلى الأداء ، وهي نزعة قال عنها الناقد الأمريكي الكبير اريك بنتلي : «إنها خلاصة الدراما» ، ولم يجدها ضرباً شاذاً أو منحطاً من الفن .

وقد كانت المبارزة اليابانية مثيرة ، وبعيدة عن الاستعراض ، فقد كان كل من الممثلين محافظاً بدقة كاملة على معالم شخصيته ، مركزه ، نفسيته ، وعمره . وكان كل منهما أيضاً يمثل خلال المبارزة ، غير مكتف باستعراض المهارات .

إن مسرح «الكابوكي» ــ هذا المسرح التقليدي الشعبي الياباني ــ مسرح له نكهته الأصيلة ، وفنه المحكم ، بحيث أن الإعجاب به لم يقتصر على اليابانيين ، بل امتد إلى مختلف الجنسيات التي احتشدت لتشاهد عرضه المتفوق في العاصمة البريطانية ، والتي صفقت لفنانيه طويلاً .. وطويلاً جداً .

المسرح البرازيلي و«ماكو نعيمه»

خسارة فريق كرة القدم البرازيلي في كأس العالم ٨٣ ، والذي كان العالم بأسره يرتقب بحب فوزه الجديد ، عوضتها في لندن فرقة مسرحية زائرةٍ . ربما كان هذا غريباً ، فالبرازيل غير مشهورة في مجال المسرح والفنون ، بل إن الأدب البرازيلي يكاد يكون مغموراً بين آداب العالم ، لكون الشخصية البرازيلية مبهمة وخليطة من عدة هويات . ولكن فرقة «ماكو نعيمه» البرازيلية قدمت إلى إنكلترا للعام الثاني على التوالي بعرض يحمل ذات الاسم الذي اتخذته الفرقة الطليعية الجديدة التي أسست في عام ١٩٨٠ في سان باولو ، وهزت الجمهور البريطاني بإعجاب هائل يماثل إعجابه بأبطال كرة القدم .

وليست المقارنة غريبة في الواقع ، لأن الفرقة بعرضها «ماكو نعيمه» ، المستوحى من رواية للكاتب البرازيلي (ماريو دو

آندرادي) ١٩٢٨ ، هي فرقة طليعية شعبية ، المسرح بالنسبة لأفرادها ، الذين يتجاوزون العشرين شاباً وفتاة ، هو احتفال طقسي ، يدخل فيه الغناء والطقس والإيماء والتهريج والصراخ والعرى . إنه بشكل أو آخر تحد للموت عن طريق الاتحاد بالآخرين ، وإثارة حسية المتفرج عن طريق التعبير المرئي والصور الجمالية الشعرية الموحية ، بلغة المسرح الحركية . ولهذا نجحت عروض الفرقة في المهرجانات العالمية التي شاركت فيها في كاركاس ، هولندا ، برلين ، مدريد ، ولندن مرتين .

« ماكو نعيمه » هي ملحمة عن بطل بعيد كل البعد عن البطولة التقليدية ، بل يكاد أن يكون محاكاة تهكمية لها . إنه شاب من غابات الأمازون ، يكبر بين قومه متفوقاً، ولكن شبقاً وكسولاً ومسبباً للمتاعب . ويرتحل « البطل — المهرج » ماكو نعيمه مع أخويه إلى سان باولو وريودي جانيرو ، ماراً بسلسلة من المغامرات الخيالية مع السحرة والآلهة ، ومع الرأسمالي الجشع الذي يمتلك البشر والنساء ، كمن يمتلك التحف الخالية من الروح .

إنها قصة لا تلخص ، فهي مشكلة من أجزاء متناثرة ، لا رابط بينها سوى شخصية ذلك البطل غير البطولي ، والذي

يتمكن ببراعة الحواة وأهل الكدية من شق طريقه ، وامتلاك تميمة سحرية تضيع منه فيكافح لاستعادتها ضد تأمر الرأسمالي وأعوانه وعشيقته الساحرة الخبيثة الشريرة .

والصراع ــ كما هو واضح يجري بين مفهومين : الخير والشر ، انسان الغابات الفطري في مجتمع الحضارة المدنية الرأسمالية ، التي تحول البشر إلى عمال وعاهرات ، وتحكم على كل منشق ثوري بالموت .

والفرقة البرازيلية الطليعية ، التي أسسها (انطونيوس فيلهو) من مجموعة متعاونة من الفنانين والممثلين والكتاب عملت مع بعضها تحت إشرافه منذ عام ١٩٧٧ ، فرقة مثيرة فعلاً ، فهي قد نهلت من غروتوفسكي ويوجينو باربا الشيء الكثير ، ولكنها فعلت ذلك بأصالة وحب للبيئة البرازيلية ، وبتعبير دقيق عن الخيال الشعبي فيها . ولذلك لجأ المعدان (جاك تيريوت ، وغرووبو باو ــ برازيل) إلى تلك الرواية الملحمية المحلية المتداولة ، ليستلهما منها عرضاً غريباً غاية الغرابة ، محملاً بالنزعة السريالية في الشكل ، وبلغة مسرحية صافية هي أهم وأبلغ من لغة الحوار والإلقاء .

وفي الواقع فإن أسلوب العرض الحركي وبأدوات على غاية من البساطة ، وفي نفس الوقت في قمة الفعالية والتأثير الجمالي ، غطى على كل نواقص الممثلين في الإلقاء والإمكانات الفردية . إن الجماعية والجرأة جعلت المتفرج أمام لوحات متحركة ناطقة طيلة الوقت ، بحيث يصعب أن يتأمل في إمكانات هذا وعيوب تلك .

ببضعة أمتار من القماش ، وقليل من المساحيق وكمية من الجرائد ، ولكن بخيال واسع جداً مليء بالحيل والحلول المسرحية الناجحة ، قدمت الفرقة البرازيلية عرضاً لا ينسى ، استمر ما يزيد عن ثلاث ساعات ، قضاها الجمهور متعدد الجنسيات دون ملل ، رغم أن الحوار الكوميدي كله كان يدور بالطبع باللغة البرازيلية التي يجهلها عموم الجمهور .

والفرقة التقدمية حوربت في البرازيل من قبل بعض الجهات الرسمية المحافظة ، فالعري الكامل الذي يسود مشاهدها ، سواء من قبل الرجال أو من قبل الإناث ، اعتبر مخلاً بالآداب هناك ، ومن قبيل ترويج نشاط بذيء .

ولكن « ماكو نعيمه » في الواقع لا تقصد الاستثارة الجنسية بحال ، فالبذاءة في الحوار ـــ كما شرحت لي متفرجة برازيلية ـــ

والعري على المسرح،لم يكن القصد منها سوى النكتة والطرافة والتحرر من أية عوائق تحول دون التعبير البسيط الفعـال عن شخصية كسولة تحب النساء ولذائذ الحياة بنهم . ولقد صفقنا ، وصفقنا بحرارة هائلة لهم حتى تعبت أكفنا من التصفيق .

مسرح الصمت : لغة بلا حدود

من الصمت يبدأ التفاهم ، فالإشارة هي أقدم لغات العالم ، لذلك ارتبط تاريخ فن التمثيل بالبدايات البدائية للأداء الصامت . كان الإيماء عند الإنسان القديم نوعاً من التعبير عن ذاته ، وروايةً لأحداث جرت مع شخص ما لباقي أفراد القبيلة . ورغم جميع التطورات التي لحقت بتاريخ المسرح على مر العصور ، ظلت للتمثيل الإيمائي مكانته العريقة المتجددة . إنه اختصار فن المسرح إلى عناصره الأولية . وعندما نلغي من المسرح اللغة فنحن نلغي الأدب ، ونخلق من الحركة والإيماءة لغة جديدة . هذا مايفسح المجال لاحتمالات جمالية جديدة بدأت بالتناقص منذ نطق أول ممثل في التاريخ بكلمة . اللغة الجديدة إذن ــ «لغة الصمت» ــ قادرة على الايصال والتواصل . أو ليست هذه مهمة المسرح وهدفه منذ نشأته ؟ أو ليس من المفترض أن يمتعنا وينورنا ؟

بدايات التمثيل الصامت

بدأ الإيماء مع الحضارات القديمة ؛ وتروي الطقوس البدائية للسحر أنماطاً مختلفة منه على غاية في الرقي ، تتراوح بين استخدام الأقنعة والريش ورؤوس الحيوانات ، وبين الطقوس التقليدية للعرس أو الجنازة ، وبين مظاهر رواية الأحداث اليومية للقبيلة أو الأسرة . عرف البابليون والفراعنة وباقي الحضارات هذا ، ورافقت الإيماء — على الأغلب — أصوات وعزف هي بمثابة الموسيقا التصويرية في المسرح المعاصر .

هذا ما تدلنا عليه الدراسات الأنثروبولوجية حول الحضارات القديمة ، ككتاب سير جيمس فريزر الشهير «الغصن الذهبي» . ويسود الاعتقاد أن التمثيل الإيمائي ظل قائماً على الرغم من اختلاطه في القديم والحديث بالتمثيل الناطق المعتمد على الحوار . وهو بالتأكيد ، أقدم بكثير من المسرح الإغريقي الذي يشاع أنه أصل المسرح .

وقد عرف الإغريق الإيماء دون شك ، ونقلوه عن الأسبقين ، فالتمثيل هو أبو الفنون لأنه تعبير عن نزعة أصيلة عند

الإنسان وجدت منذ أن تجمع البشر في جماعات وعشائر . الفن حاجة ، وعندما لا تتضح اللغة ، لا يكبت النازع الفني لدى الانسان ، بل ينبثق بوسائل أخرى ، سواء بالمنحوتات التي وجدت على جدران الكهوف القديمة ، أو بالأداء الصامت المعبر بمزيج من الرقص والتمثيل عن أحاسيس وذكريات وأفكار البشر ضمن الجماعة .

وكما عرف الإغريق التمثيل الإيمائي الصامت عرفه الرومان ، ونقلوه مثلما نقلوا المأساة والملهاة . ومنهم ظل ينتقل محافظاً على أصالته ونقاوة جنسه ، حتى أحياه الإنكليز في القرن الثامن عشر بنوع من المسرحيات الصامتة ذات الطابع الديني في أعياد الميلاد ، وسمي عندها بفن « البانتوميم » .

ما هو الفرق بين المايم والبانتومايم

كي نكون أكثر دقة لا بد أن نعود إلى إحدى الموسوعات المسرحية لنأخذ صورة شاملة عن هذا الفن . كتب في « دليل اكسفورد المكثف إلى المسرح » : « انحدر الإيماء ــ المايم ــ إلينا من الكلمة الإغريقية التي تعني التقليد ، لكنه يعني شيئين

مختلفين من أشكال الإمتاع الدرامي ، ومن الممثلين الذين يظهرون في كل منهما . الشكل الأول هو شكل اسكتش واقعي يتخلله حوار ، وقد ظهر في مراحل مبكرة من تاريخ الإغريق المسرحي ، وترك بعض التأثير على كوميديات أرسطوفانيس القديمة ، مزدهراً في اليونان وفي جنوب إيطاليا ، مؤثراً على تطور الكوميديا الرومانية ، وبشكل خاص عند بلاوتوس . وقد وصلت هذه الاسكتشات في العهود الامبراطورية إلى أعماق لا تصدق من البذاءة .

أما المعنى الآخر للكلمة فقد أشار إلى مسرحية دون كلمات يستعاض فيها عن الحوار بحركات الممثل ، وإشاراته ، وتعبيرات وجهه . هذا هو المعنى الذي تستخدم به الكلمة اليوم ، سواء لإيصال المعنى دون كلمات في الباليه ، أو في أعمال جان لويس بارو ومارسيل مارسو اللذين أكملا تراث القرن التاسع عشر عند ديبرو . ويتابع المرجع بأن بعض المشاهد المحدثة كانت تستلهم الكوميديا المرتجلة الإيطالية (الكوميديا دي لارتي) ، كما يشير إلى أن ممثلي الإيماء المعاصرين ترافقهم الموسيقا غالباً ، ونادراً ما تستخدم الأشياء المادية في العرض ، بل يترك لخيال المتفرج أمر تصورها .

فن التمثيل الصامت إذن هو فن لا غنى لأي ممثل عنه في عمله المسرحي ، فهو ليس فقط ذلك الفن الخاص ، بل أن معالمه تفيد بشكل عميق وواسع المسرح العادي حيث يستخدم الحوار . وهو أيضاً يملك طاقة سحرية في أغراض التعليم ، ويترك أثراً لا يجارى عند الأطفال . إنه عادة « الفن ـــ المدرسة » الـذي لا يتخرج طلاب معاهد التمثيل ، بل لا يصلون إلى مرحلة النطق ، قبل المرور به وبتجاربه الإبداعية الصعبة .

أما كلمة « بانتومايم » فهي تشير ـــ كما يذكـر المرجـع نفسه ـــ إلى نوع تقليدي من تسليات عيد الميلاد في المسرح الإنكليزي ، انحدرت من الكوميديا المرتجلة ، ولـكنها خلـقت لنفسها طابعاً مميزاً منفصلاً . ويتميز البانتومايم بالتهريج رغم أنه يستخدم الأساطير الدينية الكلاسيكية وقصص العفاريت . أما في القرن التاسع عشر فقد امتزج بشدة مع التقليد الساخر ، وما لبث أن تطرق إلى مسرحيات كاملة مثل : سندريلا ـــ الحسناء النائمة ـــ ذو اللحية الزرقاء ـــ روبنسن كروزو .. إلخ . بهذا نجد أن آفاقه قد اتسعت كثيراً ، بحيث تضمنت كثيراً مما استخدمته

الأنماط المسرحية الأخرى ، ليتخذ البانتومايم طابعاً شعبياً مستفيداً من الباليه وتهريج السيرك . وهو قد توحد في شكله المعاصر تماماً وأصبح يعني التمثيل الصامت « المايم » بجميع أشكاله .

الإيماء الفرنسي الحديث

يبدأ تاريخ مسرح الإيماء الفرنسي الحديث مع الناقد المسرحي جاك كوبو ، ذلك الرجل العجيب الذي أسس نظرياً وتطبيقياً لمسرح الإيماء في هذا القرن ، وترك احتراماً كبيراً لدى المسرحيين الذين عاصروه .

كان جاك كوبو ناقداً مسرحياً لجريدة يومية أو كما كان يسمي نفسه بتواضع (كاتب عمود) . ومن تلك المقالات العمودية خرج في النهاية بكتاب شديد الأهمية في تاريخ النقد المسرحي « نقد لزمان آخر » . ولولا جاك كوبو لما أعيد الاعتبار لفن الإيماء القديم الذي بقي لفترة طويلة « على الرف » ، ولما أسس ذلك المعهد العظيم لتلقينه ، « معهد برج الحمائم القديم » . لا نعلم من أين أتت التسمية على وجه التحديد ، ولكن هذا المعهد خرَّج

عدداً من كبار الإيمائيين الفرنسيين ، رغم أن كوبو نفسه لم يحظ بشهرة ونجاح كممثل . من أولئك الرواد لتجارب الإيماء : جان داستي ، جان دورسي ، جيل وجوليان ، اتيان ديكرو ، جان لويس بارو ، ومارسيل مارسو . مع الأخيرين كان فن «المايم» قد وصل إلى هويته المتميزة . وإذا كان بارو قد خاض تجارب أخرى في الأداء والإخراج المسرحي ، فإن مارسو هو سفير فرنسا للتمثيل الصامت في العالم ، حيث لقي نجاحاً هائلاً في الشرق والغرب ، واحتل المركز الأول لأعظم ممثل إيمائي قبل سنوات حين كان في أوج شبابه ، وحين زار الولايات المتحدة واليابان .

الإيماء في بولونيا

تعتبر بولونيا أكثر دول أوربا الشرقية تقدماً في مجال الفنون ، وأكثرها جرأة على ارتياد مجاهلٍ جديدة ، فهي البلد الذي ظهر منه غروتوفسكي ، وأندريه فايدا . والإيماء في بولونيا أخذ يحظى ، بعد الحرب العالمية الثانية التي دمرت البلاد ، بمكانة كبيرة . ولن ندخل في التفاصيل هنا ، لكن المفاجأة الكبيرة كانت عندما فاز الفنان توماشيفسكي بجائزة دولية ، كللت جهوده التي في الظل ودفعت به إلى الصف الأول ، وجعلته يؤسس فرقته في

فروتسواف ، وهي تعتبر من أعظم فرق الإيماء في العالم اليوم ومن أكثرها تجديداً وتطوراً . وتجربة توماشيفسكي تنبثق من التمثيل والباليه معاً . وكما أن فن الباليه أو الرقص المعاصر استفادا من التمثيل فإن توماشيفسكي أغنى فن التمثيل الصامت بالرقص .

واليوم تقام عدة مهرجانات في بولونيا ، من بينها مهرجان الهواة لفرق الإيماء ، حيث برزت عدة فرق جيدة تسير على نهج توماشيفسكي الذي احتل بفرقته المكانة الأولى بعروضه المستقاة من الدراما الكلاسيكية والأدب والشعر ، من يوربيديس وغوته إلى الأساطير القديمة .

هذه هي في الحقيقة ميزة المسرح الصامت في بولونيا : ابتعاده عن مفهوم «التقليد الساخر» الشائع في فن الإيماء ، ومحاولة التعبير الحركي عن مواضيع درامية كاملة في عرض مسرحي ذي وحدة ، ثم الاستفادة من إمكانات الرقص في التدريب ، وفي التعبير جمالياً ومضمونياً .

لغة الصمت عند الإنكليز والأمريكيين

الفرق التجريبية التي تهتم بالتمثيل الصامت عديدة في أمريكا بحيث يصعب حصرها أو ذكرها ، فهي فرق صغيرة ، وصعوبة

الأداء في «الإيماء» تجعل عروضها قليلة نسبياً وخارج الأضواء ، كما تجعلها تحظى بجمهور الأطفال كنوع من التعويض ، وأصبح هذا تقليداً شبه سائد في أمريكا وبعض دول أوربا ، أي مزج شخصية ممثل الإيماء بشخصية مهرج السيرك . وهكذا رجحت كفة الكوميديا . من هؤلاء الأمريكيين شاهدنا ريتشارد مورس وفرقته ، وهم ثلاثي يقدم عروضاً مشتركة غالباً ، ويبدو أن النزعة الأمريكية في الإيماء هي نزعة توفيقية انتقائية . لكن أبرز وجه في هذا الفن هو أمريكي يعيش في إنكلترا ، ويمثل في لندن ، ويعتبر أعظم فناني الإيماء الإفراديين اليوم في العالم ومن أكثرهم تجوالاً : إنه آدم داريوس . داريوس ينظر لفن التمثيل الصامت نظـرة أكثر جدية ، وأكثر تجريباً ، وأكثر عمقاً . إنه يمارس التمثيل كنوع من العبادة ، ويعتمد اعتماداً كبيراً على الإحساس النفسي الـداخلي الذي يولد التعبير بالحركة . وداريوس يطرح بعضاً من أشد الأفكار صعوبة ، بذكاء نقدي لامع ، مديناً المجتمع الاستهلاكي في نظرته للفن ، معبراً عن ولادة الإنسان وعذابه في الوجود . إن رؤياه شعرية فلسفية ، وقد ترك كتاباً ضخماً عن جولاته عنوانه «ارقص عارياً تحت الشمس» . تعرفت عليه شخصياً ، وأجريت معه لقاءاً تلفزيونياً كان راضياً عنه إلى أبعد الحدود .

قليلة هي الفرق الإيمائية التي زارت سورية ، لكن ما زارها كان متميزاً فعلاً ، إما بعامل المصادفة أو عن وعي تام بقيمتها . فمنذ أكثر من عشر سنوات زارتنا فرقة توماشيفسكي البولونية من فروتسواف ، وقدمت عرضين على مسرح الحمراء بدمشق ، وهي تعتبر ـــ كما ذكرت ـــ من أعظم فرق التمثيل الإيمائي في العالم . وأذكر أني شهدت لها أحد مشاهد مسرح الكابوكي الياباني ، وكان مدهشاً حقاً ، خصوصاً وأن دور المرأة اليابانية المتقن للغاية كان يؤديه رجل ، وأعظم الظن أنه توماشيفسكي نفسه . ومنذ بضع سنين زارنا فجأة آدم داريوس الذي يعتمد على المنهج السيكولوجي في التمرين والأداء ، بحيث يقترب من الطقوس الصوفية ، بينما يعتمد توماشيفسكي على الاقتراب من فن الباليه الحديث ، والمشهدية الجمالية في اللوحة . وكلا الفرقتين ـــ داريوس منفرداً ، وتوماشيفسكي مع فرقته ـــ دارتا العالم ، كما نقرأ في كتاب داريوس « ارقص عارياً تحت الشمس » ، أو كما نقرأ في كتاب آخر عن فرقة توماشيفسكي .

أذكر أيضاً من الفنانين الكبار الذين زاروا دمشق وقدموا مشاهد إيمائية بشكل أقل تخصصاً واحترافاً كل من فريدريك مارش

الأمريكي الذي قدم عام ١٩٦٤ أشعاراً بصورة تمثيلية على المسرح «القباني» ، وجاك تاتي الفرنسي الذي رافق عرض فيلم له في (الكندي) بدمشق وقدم فقرات إيمائية ضاحكة .

إن الإيماء المعاصر فن عميق ، متطور ، ومتعدد الاتجاهات . لقد أصبح يختلف عن مجرد التقليد ، أو المبالغة . بل أصبح فناً إبداعياً عظيماً ، وليس حرفة . إنه أيضاً تمرين منهجي علمي وليس موهبة خالصة .

«نيمو» تعني لا أحد .. وهي اسم فنان من ألمانيا الاتحادية

فن التمثيل الصامت في ألمانيا الاتحادية مجهول بالنسبة لنا ، ونويهاوزن الذي يلقب نفسه باسم «نيمو» هو أول فنان إيمائي ألماني يأتي إلى سورية ، بدعوة من معهد غوته . ونيمو صاحب فرقة في دوسلدورف ، وقد قام لوحده — دون باقي فرقته — بجولة واسعة شملت عدداً من الأقطار العربية في شمال إفريقية ، إضافة إلى سورية ، ومن ثم بعض الدول الأجنبية في المنطقة . التقيت به في صالة فندق الميريديان ، وكان متحمساً للّقاء ، رغم أن اتصالي به كان في نفس يوم مغادرته .

قال لي : «لدي فقرات أخرى أكثر جدية وصعوبة ، لكني لم أقدمها خشية عدم التواصل والتفهم مع الجمهور . هذا هو سبب اختياري للفقرات الكوميدية» .

ونيمو — كما ذكر لي — هي كلمة لاتينية تعني «لا أحد» ، اختارها اسماً فنياً له لأنه يعتقد أن وجود قناع من الأصباغ يحرر الممثل ، بل يحرر أي انسان من شخصيته ، ويجعله قادراً على فعل أي شيء يريده ، وعلى تقليد أية شخصية يحب . إنه يصبح شخصاً مجهولاً .. يصبح لا أحد .

وألعاب الأطفال تركت تأثيراً هاماً على فن التمثيل الصامت عند نيمو ، فالأطفال لا يخفون مشاعرهم ، بل يظهرونها ببساطة ومن دون تعقيد . أما البالغون فهم يخفونها تحت مظاهر التهذيب واللياقة الاجتماعية . إن الكبار في الحقيقة يحبون اللعب تماماً كالصغار ، لكنهم يكبتون هذه الرغبة . أما ممثل الإيماء فإنه يتحرر من هذا خلف القناع ، وهكذا يبدأ التمثيل بحرية .

وسألت الفنان الألماني «نيمو» عن النهج الذي يتبعه بين فناني الإيماء ، وعن المؤثرات الفنية التي ساهمت في بلورة تجربته . أجاب :

«لا أتبع مدرسة معينة . **أنا أحاول أن** أعبر بجميع الطرق عن المشاعر الداخلية للإنسان الفرد في مجال الاحتكاك بالآخرين ، أي في مجال العلاقات الاجتماعية . إنني أحاول أن أعيد صياغة الأشياء المشتركة عند جميع الناس في الداخل ، والتي تكون أحياناً كثيرة مناقضة لسلوكهم الخارجي . الناس يؤدون كل يوم أشكالاً غير واعية من التمثيل الإيمائي خلال حياتهم العامة . هذه هي موضوعاتي ، وأنا أحاول أن أكشف المشاعر الداخلية للإنسان في المجتمع» . وأضاف : «أما التأثيرات الأخرى فالواقع أنني لم أشاهد كثيراً من الإيمائيين البارزين ، لكنني ألتقي مع مارسيل مارسو الفرنسي في الأسلوب الذي ابتدعه لفن التمثيل الصامت . أما من أثّر بي فهو الممثل الكوميدي الأمريكي في العهد الذهبي للسينما الصامتة بستركيتون . كما أثر بي المخرج البريطاني المعروف لمسرح شكسبير الملكي بيتر بروك صاحب كتاب **المساحة الفارغة** ، وكذلك أدب كافكا . لكن المؤثرات الحقيقية لفني استقيتها من مشاهداتي واحتكاكاتي الشخصية بالشعراء والكتاب والفنانين ، بل بالناس العاديين وحياتهم اليومية» .

وحدثني (نيمو) عن مشاريعه وأعماله فقال : «إنها على ثلاثة اتجاهات : أولها الأداء الإفرادي الصامت ، وثانيها تجربة

أخوضها مع فرقتي لخلق معادل جمالي في المشهد المسرحي نعكس من خلاله العلاقات الاجتماعية بين الناس ، أما ثالثها فهو اتجاه كوميدي مع فرقتي يستهدف جمهور الأطفال ، وهو عرض (الأنوف الحمراء) الذي نستفيد فيه من تكنيك مهرجي السيرك ، وقد لاقى نجاحاً كبيراً . حتى مشروعي الجمالي التجريبي يحاول الاتصال بالجمهور العريض» .

فرقة ريتشارد مورس الأمريكية

زارت دمشق وحلب فرقة ريتشارد مورس الأمريكية للتمثيل الإيمائي وقدمت عدة عروض . تضم الفرقة إضافة إلى رئيسها ريتشارد فنانين هما الفنانة رازا ألان والفنان غابرييل باري ، ولها حظ جيد من الشهرة في أمريكا منذ أن تكونت عام ١٩٧٢ ، وخصوصاً منذ أن وجدت في نيويورك مقراً لها عام ١٩٧٥ .

مشاهد الفرقة متنوعة ، طريفة ، مرحة . كانت تعتمد على التجسيد بكل الوسائل المعروفة معاً : (أقنعة ــ تعبيرات الوجه ــ حركة) . التقليد هو الشيء الأساسي عندها ، والمنهج الذي تتبعه جسدي وليس نفسياً ، وهي نادراً ما تستخدم

المؤثرات ، بل تعتمد في أدائها على الجسد الإنساني وحـده . بالتالي فالتعبير الحركي هو نقل حقيقة مشهد ما مقتبس من الحياة بأبعاده النفسية ، لكنه ليس طقسياً ــ كداريوس ــ أو مشهدياً راقصاً ــ كتوماشيفسكي . إنه دقيق في قربه من الواقع ، نقل حرفي وليس تعبيرياً : أحياناً يكون ترجمة للكلمات بحيث تغني عنها ، وأحياناً أخرى قليلة يكون أعمق من لغة الكلمات ، كما في مشهد « الرسالة » . قدمت أيضاً مشاهد درامية كاملة ، كما في « قصة السيرك » .

إنه النوع « البسيط ــ الممتنع » من فن الإيماء : حرفية عالية ، إخلاص رائع ، جهد كبير ، استفادة من ألعاب الأطفال في لعبة المسرح ، تقليد مدهش . ولكن الإيماء هنا لا يخرج عن كونه بديلاً للكلمات ، ولا يقدم بعداً أعمق منها . أنا لا أنسى مثلاً مشهد « الولادة » الذي قدمه داريوس ، وهو بالطبع مالا يمكن التعبير عنه بأية لغة أخرى إلا الإيماء . أما مشاهد فرقة مورس (مثل : الضجر ــ الحنفية ... إلخ) فهي بسيطة وواقعية تعتمد على مراقبة الحياة ونقلها بحرفية فنية بارعة ، لا أكثر .

وقد أجـريت للشاشة الصغيرة هذا الحوار مع الفنـانين

الأمريكيين الثلاثة ريتشارد مورس أولاً ، ثم رازا ألان ، وأخيراً غابرييل باري .

□ الإيماء فن قديم قدم الجنس البشري نفسه ، كيف استطعتم أن تجعلوه يبدو على هذا القدر من الحداثة ؟

□ □ من خلال اقتباس الحياة الحديثة وما يجري من حولنا . وهذا هو ما فعله فن التمثيل الإيمائي دائماً : نقل صور الحضارة المحيطة به . يصدق هذا مع الكوميديا دي لارتي وإيماء القرن السادس عشر في إيطاليا ، وإيماء المسرح الإغريقي ، فقد كان يصور الحياة كما كانت .

□ لديكم إذن مزيج من المشاهد المختلفة : مأساوية ، كوميدية ، وكوميديا سوداء ، أليس كذلك ؟

□ □ نعم لدينا مآس وملاه وكوميديات ريفية وتراجيكوميديات . أساليب كثيرة جداً .

□ هل تستخدمون الرقص ، والمؤثرات الصوتية والضوئية في مسرحكم ؟

□ □ نعم ، نستخدم الموسيقا والمؤثرات الصوتية في عدد من مشاهدنا . ولكن هناك أحياناً مشكلة في هذا الاستخدام .

□ اسأل هذا لأن كثيراً من الناس لهم وجهة نظر أن الرقص مختلف تماماً من الإيماء ، ولذلك يفصلونه عنه ، ما رأيك ؟

□ □ أنا أعتقد أن الرقص والإيماء لهما علاقة وثيقة ببعضهما في نقطة ما ، ولكن هناكِ فارق أساسي أيضاً : إن الإيماء هو نقل لحظة محددة ، بينما الرقص تعبير عن جيشان العواطف . أحياناً هناك لحظات خلال مشاهدنا الإيمائية نقترب فيها من الرقص . ولكنهما يفترقان بأسسهما المختلفة . الراقص يعتذر عن وزنه ، أما الممثل الإيمائي ففخور بوزنه . هذا هو الفارق الصغير والمهم .

□ هناك مزج في بعض الاتجاهات بين ألعاب الأطفال وبين التوجه للكبار ، هل تمثلون للأطفال ؟ أم أنكم اقتبستم منهم بعض الألعاب وردود الفعل العفوية ؟

□ □ نعم لدينا مسرح للأطفال في ولايتنا بنيويورك ، ونحن نقدم عرضاً للأطفال في كل يوم عطلة أسبوعية ، أي يوم الأحد . أنا وزميلتي رازا وزميلي غابرييل خلقنا هذا التقليد المسرحي وأصبح الأطفال يأتون لمشاهدتنا .

□ **هل تعلمتم شيئاً من الأطفال .. هذا ما قصدته من سؤالي ؟**

□ □ الأطفال هم أساتذتنا . إذا راقبت الأطفال رأيت الحقيقة ، لأنهم يعكسون بتصرفاتهم مشاعرهم ، بينما نفصل نحن الكبار بين سلوكنا ومشاعرنا ، كما تعلم . إن مهمتنا أن نستعيد هذا ، وأن نجمع بين الشعور والسلوك ، ونمنح الأطفال حس المتعة . وأنت تذكر طبعاً قصيدة الشاعر وردسورث التي يقول فيها :

« إن الطفل هو أبو الإنسان » . إن الطفل — في رأيي — يصور ملامح الإنسان .

□ **اعتقد أن لغة الإيماء لغة شعائرية روحية ، بينما لغة الكلمات لغة مادية . ما رأيك بهذا ؟ هل تسعى لأن تعبر بالإيماء عما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات ؟**

□ □ نعم . أعتقد أنه كثيراً ما نجد أشياء يصعب أن نقولها . على سبيل المثال إذا رأيت لوحة جميلة أو منظراً بديعاً ، يمكن للكاتب أن يصف هذا بالكلمات ويمكن للموسيقي أن يكتبه بالألحان . ولكن بالنسبة للمثل الإيمائي ، الموسيقا هي الجسد ، لذلك فهو يعكس الجمال المختلف عن الكلمات .

□ هـذا ما عنيتـه ، وعنـيت أيضاً أن الإيماء شيء لا يوازي الكلمات ، لذلك فإن عليه أن يبحث عن معان أعمق ، هل تبحث أنت عن المعاني الأعمق في الحياة من خلال فن التمثيل الإيمائي ؟

□ □ نعم ، لأن الكلمات تكذب ، لكن الجسد لا يكذب ، هل أنا مفهوم ؟ الكلمات تخدع ، فالدبلوماسيون يستخدمون الكلمات ، والسياسيون يستخدمون الكلمات . شكسبير يقول « كلمات .. كلمات .. كلمات » ، ولكن السلوك ــ أي أنك إذا قرأت سلوك الإنسان من حركته ــ لا يكذب أبداً . إذا تعلمت أن تقرأ تصرف الإنسان تعلم أين هو وما هو ، وتشعر به حقاً ، وهذا ما يحققه الإيماء .

□ هل أستطيع أن أسأل الآنسة رازا ألان ؟

تستخدمون الأقنعة في بعض مشاهدكم ، وهذا هو أحد أقدم التقنيات في مسرح الإيماء ، ولكنك أيضاً تمثلين دون قناع ، وهذا يعني أنك تستخدمين تعابير الوجه . ما رأيك بين هذين الأسلوبين المتناقضين ؟

□ □إذا قصدت القناع الذي أصنعه بوجهي أحياناً .. مثلاً هكذا ، (تقلب وجهها ببراعة) ، ثم أزيح هذا القناع بحركة بسيطة ، أو ربما قصدت الأقنعة الاصطناعية المعروفة . تلك التقنية أجدها رائعة ، لأنها ببساطة عبارة عن استخدام أقنعة خارجة عن الوجه . ما يبقى على الممثل هو أن يعثر على شخصيته المتلائمة مع القناع . لذلك فهي طريقة غير عادية للإبداع ، لأنك مازلت لا تستطيع أن تبقى مختفياً وراء القناع ، فإنك تدرس القناع ثم تجسده بالحركة .

□إذن لا تجدين تناقضاً أو اختلافاً بين التعبير بحركة الجسد أو تعبير الوجه ؟

□ □يجب أن يكونا متحدين ، وإلا فهناك تناقض يحصل عند الممثل أو عند المتفرج ، لذلك لا بد من اتحادهما معاً بقوة .

□هل تعتمدون في تدريبكم على التمرينات الجسدية أم النفسية ؟

□ □التدريب النفسي يبدأ طبعاً مع تكوين الشخصية ، وهو ما يفعله أي ممثل جيد في اعتقادي ، أما التدريب الجسدي فهو مهم جداً . لكن ما اعتبره فريداً بالنسبة للتمثيل الإيمائي هو حرصنا

على الناحيتين معاً . وعندما نكون على المسرح نحاول أن نكون متكاملين بقدر الإمكان جسدياً وعاطفياً .

□ غابرييل باري : يحاول المسرح الإيمائي أن يحقق شيئاً مختلفاً بالطبع عن جميع الأنواع الدرامية . كيف تستطيع أن تعبر بوضوح عن شيء فلسفي بلغة الجسد والحركة فقط ؟

□ □ الجمال لا يكمن دائماً تحت سطح الأشياء وليس بالتالي شيئاً يجب أن نفتش وننبش بحثاً عنه في الأعماق . الجمال يمكن جداً أن يوجد مكشوفاً ، مثل التعبير بالحركة . هذا هو الجمال . وهو ليس بالضرورة فلسفياً . من الممكن أن يكون الجمال شديد البساطة ويكون في نفس الوقت قوياً ومؤثراً .

□ هل تعتبر أن الإيماء فن يعتمد على جمالية العرض أي على الإبهار ؟

□ □ صحيح . هل تعني ما يتعلق بالأزياء .

□ لا . بل أقصد من حيث الإخراج ؟ ومن حيث العرض ككل ؟ أقصد بالتالي هل تعتقد أن الإيماء هو فن يعتمد على الممثل دون مؤثرات صوتية أو إضاءة ورقص إلخ ؟ هناك فكرة

سائدة أن الإيماء فن يعتمد فقط على عضلات الممثل ، ما رأيك ؟

□ □ إن الناس يحدون أنفسهم عندما يقولون أن الإيماء يجب أن يكون دون موسيقا ودون رقص . الإيماء بدأ يصبح مصطلحاً عاماً ، وبدأ يتضمن أنماطاً مختلفة من الإيماء ، وأصبح من الضروري استخدام الأقنعة والموسيقا في عروض الأطفال خاصة بل بدأنا نتحدث مع الأطفال المتفرجين خلال فقرات العرض ، لنقيم علاقة حميمة معهم ، ونكسر الحواجز بيننا كممثلين وبينهم كمتفرجين . أحياناً نطلب من الأطفال الصعود إلى خشبة المسرح ، فيشعرون بالاختلاط معنا ، ويزول شعورهم بالغربة عن المسرح ، ويشعرون بالفخر لأنهم يقفون على الخشبة معنا .

«مهرجان عالمي للفن الإيمائي»

« مهرجان لندن العالمي للفن الإيمائي » مهرجان دولي يجري كل عامين في العاصمة البريطانية ويستقطب فنانين من عدة بلدان . وفي الدورة السادسة لهذا المهرجان ضم مهرجي السيرك ، والمسرح الذي يعتمد على الرؤية والحركة لا على الكلام ، إضافة إلى ما يسمى « الإيماء الإيهامي » التقليدي ، الذي ربما ولد عنه فن التمثيل برمته في العصور البائدة . وقد شاركت في مهرجان ١٩٨٢ فرق من : بريطانيا ، فرنسا ، الأرجنتين ، تشيكوسلوفاكيا ، ألمانيا الغربية ، الولايات المتحدة ، وسويسرا . وقدمت العروض على سبعة مسارح ، ليتمكن سكان معظم المناطق حضور عرض أو عرضين من المهرجان دون كبير مشقة .

ولكنني كنت محظوظاً بأن سبعة من عروض المهرجان الخمسة عشر انتقلت إلى مسرحين في « كارديف » ، وهي تمثل

بالفعل مختلف اتجاهات المهرجان . وكان ضيف الشرف فيه الفنان الفرنسي الكبير جاك لوكوك .

مهرجان كارديف المصغر سمي «المهرجان العالمي الرابع للمسرح دون كلام» ، ولكن الواقع أن العروض التي خلت من الكلام نهائياً قليلة جداً ، فالقصد عند أولئك الفنانين هو التخفيف من الكلام ما أمكن ، وتعويض ذلك بالحركة . لذلك فالمصطلح فضفاض وغير دقيق ، وبالتأكيد فإن مصطلح «الإيماء» أيضاً غير دقيق ، فأحد العروض كان عرضاً راقصاً كلياً ، مقتبساً عن رواية الأطفال الشهيرة «أليس في بلاد العجائب» ، وعرض آخر كان لواحد من أعظم مهرجي السيرك في العالم اليوم : ديمتري السويسري الذي افتتح مهرجان كارديف على مسرح «شيرمان» الكبير .

ديمتري السويسري فنان من فناني السيرك المشاهير في العالم ، ولكنه طور فن التهريج إلى شكل يمتزج بالإيماء ، معتمداً على لياقته الجسدية العالية ، وبراعته في العزف على عدد من الآلات الموسيقية،وعلى خفة ظله .

وهو فنان سويسري شعبي يحبه الأطفال ، ويتقن هو التعامل

معهم كما يتقن التعامل مع الكبار أيضاً ، وكثيراً من فقرات برنامجه تستدعي مخاطبته أفراداً من الجمهور بالإشارة ، وأحياناً الاستعانة ببعضهم لتأدية فقرة ما . ورغم أن ديمتري يقارب من العمر (٤٧) عاماً ، فإن خفته الأكروباتية ، ومرونة حركاته ، تجعلك تظن أنه في الخامسة والعشرين . ولعل أهمية فن ديمتري تنبع من بنائه كل قسم من قسمي العرض لشخصية متماسكة تحاول القيام بفعل معين . في القسم الأول هو مهرج يحاول أن يعزف قطعة موسيقية بسيطة على القيثارة ، فتفلت الريشة منه كل مرة وتسقط داخل القيثارة ، واستطاع ديمتري أن يشد الجمهور ويضحكه ويمتعه مدة ثلاثة أرباع الساعة . وفي القسم الثاني لعب ديمتري دور حمال في محطة قطارات أوربية يجد مجموعة كبيرة من الحقائب مختلفة الأحجام قد سافر صاحبها بالقطار ويبدأ الحمال بفتح الحقائب واحدة بعد الأخرى ليجد في كل منها آلة موسيقية مختلفة ، يعزف عليها مع مشهد تهريجي بارع .

عرض ثان من المهرجان كان لفرقة (ويسبرز) «الهامسين» التي تتألف من ثلاثة ممثلين وممثلة ، والتي قدمت عرضاً كوميدياً حيوياً للغاية مقتبساً عن رواية الرعب الشهيرة «دراكولا» عن

مصاصي الدماء . وأخرج العرض بن بنيسون ، وهو ممثل إيمائي شهير سابق . اعتمدت الفرقة على ثلاثة صناديق كبيرة استخدمت عشرات الاستخدامات الخلاقة ، فهي تارة القطار الذي ينتقل به بطل الرواية إلى قصر دراكولا ، وتارة بيتاً ريفياً ، وتارة قبواً تحوم فيه أشباح مصاصي الدماء ، وتارة أروقة قصر النبيل المرعب . وقد كان العرض حيوياً سريعاً ، فيه كثير من الخفة والبراعة التكنيكية التي اكتسبها الممثلون من عملهم ومن تدربهم في مدرسة جاك لوكوك الشهيرة في باريس . ولكن الحلول الإخراجية الكوميدية والأداء الجيد عند الممثلين الأربعة الذين يؤدون عشرات الشخصيات المختلفة ــ بما في ذلك دور الدجاجات القاتلة المتوحشة ــ لم يكن مكرساً لعمل عميق أو هام ، بل لقصة مرعبة أحيطت بمعالجة كوميدية للغاية .

ولا أدري كيف يمكن أن نقيم جهداً كبيراً كهذا موظفاً للتسلية المجانية فقط ، ناهيك عن استخدام كثير من الحوار . على العكس من فرقة «الهامسين»،فإن فرقة «انتربليكيت» الإيمائية اتجهت إلى إعداد إيمائي لرواية عظيمة جادة هي «تيريز راكان» لأميل زولا . والمشروع يبدو غريباً وجريئاً للغاية ، إذ كيف يمكن

تقديم رواية طبيعية ضخمة في عرض صامت ؟ وبثلاثة عناصر فقط ؟ رغم ذلك استطاع الممثلان والممثلة ــ الذين تخرجوا من مدرسة ديزموند جونز للإيماء ، وهي من أشهر وأفضل مدارس لندن وبريطانيا في هذا المجال ــ أن يقدموا جوهر الرواية بصورة مرئية مجسدة محسوسة . لقد قال زولا مقدماً روايته « تيريز راكان » : « كانت لدي رغبة واحدة ، هو أن أصور رجلاً بالغ الشهوة ، وامرأة غير مشبعة جنسياً ، لأكشف عن الجانب الحيواني فيهما ، وأركز على هذه الناحية لوحدها ، ثم ألقيها معاً في دراما عنيفة .. إنني ببساطة استخدمت مع جسدين حيين نفس الطريقة التحليلية التي يستخدمها الجراحون مع الجثث » . والقصة هي قصة امرأة متزوجة تقع في هوى صديق زوجها ، فيبادلها الغرام ، ويتآمران لقتل الزوج ، ويتخلصان منه فعلاً خلال نزهة في قارب . ولكن عذاب الضمير يخلق بينهما هوة من الألم والكراهية والخوف بحيث يطاردهما شبحه ، ويصبح لقاءهما مستحيلاً . قصة إنسانية عميقة كهذه قدمت بإتقان وبلاغة ورهافة ، وبحلول إخراجية حركية موفقة تقترب من الرقص أحياناً . ولكن الفقرة الثانية من عرض الفرقة كانت تشكو من برود ممل أحياناً . وهي عبارة عن دراما شبه مرتجلة تنتمي إلى تراث اللامعقول عن الغربة

والعلاقات البشرية المعاصرة ، بين ثلاثة أشخاص يتنافسون على الملكية واستحواذ أكبر حيز من العالم ـــ حتى ولو كان مجرد مقعد بسيط ، وتنتهي بقتل واحدهما لخصمه من أجل هذا السبب التافه ، لتبدأ بعدها معاناته من الوحدة والصمت .

« بيبه » هو الاسم المستعار للفنان التشيكوسلوفاكي (بولسلاف بوليفكا ديفالدو) الذي قدم عرضاً جاد المضمون ، ضعيف التكنيك . فقد حاول « بيبه » أن يستلهم تراث السينما الصامتة : تشابلن والصبي أو بستركيتون ، ولكنه لم يصل بالتجربة إلى أقصاها . ديكور أبيض ضخم يقبع في وسط منصة « شيرمان » الدائرية وكأنه أكوام من القمامة ، وتدخل عربة طفل ، ثم يدخل بيبه من الجهة الأخرى يحمل دجاجة في قفص ، هي صديقة الوحيد في العالم . ويكتشف بيبه في العربة طفلاً حقيقياً (صبي في حوالي العاشرة) وتبدأ بينهما علاقة متوترة ، إلا أنه حين تعلو صفارة إنذار بحرب ذرية فإن الطفل هو الذي يقدم لبيبه القناع المضاد للغازات . وهكذا ، بين الحرب وخطر الموت تنشأ بين المتشرد المهرج وبين الطفل صداقة متينة ، يوطدها موت الدجاجة ـــ صديقة المهرج الوحيدة في العالم .

كما ذكرت ، فإن عرض الفنان التشيكوسلوفاكي والطفل ، يملك مضموناً قصصياً إنسانياً ومرهفاً وشاعرياً ، ولكن الإتقان يعوزه ، وتظل فكرته الرائعة أقوى من أثره المنتظر .

عرض الأرجنتيني (هكتور مالمود) يعتمد على نوع آخر من الإيماء هو الإضحاك بالتعبير الوجهي ، على طريقة جيري لويس . ومالمود فنان شعبي كبير في الأرجنتين يؤدي عروضه أمام جمهور عريض . لكن نجاحه في مسرح شيرمان ، ومع جمهور قليل ، لم يكن كبيراً . بل ربما مخيباً للأمل حتى له هو نفسه . وهذا لا يحمل بالضرورة حكم قيمة على عمله الذي يقلد من خلاله بسخرية نجوم هوليوود .

فرقة إيمائية بريطانية راقصة قدمت عملاً صعباً للغاية بسبعة عناصر فقط ، وهو قصة الأطفال الشهيرة «أليس في بلاد العجائب» . والعرض في الواقع أقرب للباليه التعبيري الحديث منه إلى الإيماء ، لكنه رقص موظف لرواية قصة . ومع هذا فلم تخل المشاهد من بعض التجريد والضعف السردي . لكن الأمر المبهر في العرض هو النزعة المسرحية والجمالية وجهد الراقصين والراقصات الكبير والمرهق ، والديكور التكعيبي الجميل والثابت ، والإضاءة

الملونة الشاعرية . ربما كانت هذه الفرقة البريطانية أقرب ما يكون إلى التجربة البولونية العظيمة والرائدة في مزج الإيماء بالباليه عند توماشيفسكي الشهير ، ولكن المستوى البولوني بالطبع أكثر تمكناً وتجريباً وعمقاً في الشكل والمضمون . مع هذا فإن عرض « أليس » يظل من العروض الممتعة ، رغم خلوه أيضاً من أي مضمون هام ، واقتصاره على رواية خفيفة فنتازية ممتعة للأطفال .

أما أفضل عروض المهرجان فكان عرض فرقة صغيرة سمت نفسها « فرقة البكرتين » ، والبكرتان هما بكرات الأفلام السينمائية ، إذ أن الفرقة المؤلفة من ممثلين فقط لها مساهمات في السينما البريطانية التجريبية الحديثة ــ وعنوان العرض الذي قدمته هو « على خطا فرانكنشتاين » . ولا أدري ما هو السر في إقبال الفرق الإيمائية البريطانية بهذا الشكل على قصص الرعب الشهيرة ، وهو مثل إقبال فرق « البانتومايم » الإنكليزية على حكايات « ألف ليلة وليلة » . ربما كان السبب هو أنها تقدم مادة خصبة للمعالجة الكوميدية وللتأثير المسرحي القوي في الوقت نفسه .

والفرقة الصغيرة ــ المؤلفة من جوستين كيس (خريج مدرسة لوكوك)، وبيتر وير (وهو مهندس مدني) ــ بالغة الحيوية

والمرح والابتكار . وهي تعالج المسرح ــ مثل فرقة « الهامسين » ــ على أنه مسرح ، ولكن « فرانكشتاين » كان عرضاً أخف ظلاً من « دراكولا » ، والسبب هو أن القصة ليست ملتزمة بالرواية الأصل على الإطلاق . إنها قصة شركة سينمائية هامشية للغاية يديرها شخصان ، تدعى لإنتاج نسخة جديدة من فيلم « فرانكشتاين » . ويمر الشخصان الراحلان إلى بنسلفانيا لتصوير الفيلم بشتى المغامرات المضحكة ، التي يجسدان فيها عشرات الأشخاص والأشياء والمواقف . إن الممثل يصبح مروحة طائرة ومنارة كما يصبح ضابطاً من أمريكا اللاتينية أو عامل محطة بنزين أو سمكة قرش . وأخيراً طبعاً ، هناك الجزء الأخير عن الطبيب فرانكشتاين الذي يضع نخاع مجرم محكوم بالإعدام في رأس جثة فتدب الحياة فيها ، وتصبح ذات قوة وحشية هائلة ، وينتهي العرض بالوحش يصعد فوق مقاعد المتفرجين مزمجراً ليختفي في الظلام . لكن أجمل المشاهد وأكثرها إضحاكاً مشهد حول تصوير لقطة من فيلم مع ممثل كومبارس ، فقد بلغ التهريج فيها حداً مذهلاً من الإضحاك .

أخيراً ، التعليق الوحيد النقدي على هذا المهرجان عامة ، هو أن مهرجان الإيماء ــ كما يبدو ــ يخون ويتخلى عن جوهر

مبادىء الإيماء ، ففي معظم العروض استخدم الحوار بقلة أو بكثرة .

وفي العروض النادرة التي خلت منه استعيض عنه بالرقص أو التهريج السيرك . ولكننا بالكاد شاهدنا أثراً للمدرسة المحورية لفن الإيماء كما عرفت عند الأقطاب الكبار : كوبو ، ديبرو ، ديكرو ، جان لوي بارو ، مارسيل مارسو وجاك لوكوك .

كما أن المهرجان لم يضم ـــ حتى في لندن ـــ بعض مشاهير الإيمائيين اليوم في العالم مثل آدم درايوس ويانسي الأمريكيين ، توماشفسكي البولوني ، نيمو الألماني ، دزموند جونز الانكليزي . إنه مهرجان يحمل شعار «مسرح من دون كلام» ولكنه حافل بالكلام وبعيد أحياناً عن الإيماء الإيهامي . فهل هذا تجديد وآفاق جديدة للإيماء ، أم أنه خيانة وقتل لهذا الفن العظيم ؟؟؟

القســم الثــاني

مسرحيات أجنبية
على المسارح العربية

كوميديا الملك لير أم مأساته ؟

أحاول هنا أن استنتج تفسيراً ما للمسرحية من خلال عرض المسرح القومي في سورية ، وإن كان هذا تحميلاً للعرض بما لا يحتمله في بعض الجوانب . كما أنني لم أعدم الجدية إطلاقاً عندما عنونت المقال «كوميديا الملك لير أم مأساته» . أذكر هذا كمدخل إلى استعراضنا للتفسيرات النقدية المختلفة التي ظهرت للمسرحية في تاريخ العالم الأدبي ، لأن الناقد جـ. ويلسون نايت كتب عام ١٩٣٠ دراسة عنوانها «الملك لير : المأساة أم الغروتسك» ، وهو تفسير يشير إلى أن المسرحية بعيدة عن المأساة وقريبة من الكوميديا السوداء ، مما يجعلها أشبه ما تكون بأعمال مسرح العبث المعاصر .

لكن إشارتي الشخصية كانت تتضمن أيضاً نوعاً من الاحتجاج على إثارة العرض في بعض مقاطعه المأساوية لضحك

الجمهور ، وعدم تفاعله مع اللحظات الإنسانية المفجعة فيها .

تعتبر «الملك لير» (١٦٠٥) واحدة من أبرز المآسي التي كتبها شكسبير في مرحلته الأخيرة ، بل هي واحدة من أبرز المآسي في الأدب بوجه عام . إنه يصيب فيها جماع فلسفته وخبرته المسرحية ، ويتألق في رصده لشخصيات ذات بعد إنساني عميق ، خيرة كانت أم شريرة ، بحيث تكاد أن تكشف مجموع الطبائع البشرية في مختلف أهوائها ونوازعها . ورغم أن قصة المسرحية معروفة لكثيرين إلا أنني سأحاول أن ألخصها لأولئك الذين لم يتعرفوا عليها بعد .

(الملك لير عجوز عنيد يقرر أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث ، على أن يمنح أكثرهن حباً له أكبر الحصص . لكنه لا يميز بين الفصاحة المنافقة والحب الصادق ، فينفي ابنته الصغرى كورديليا ويقسم مملكته بين كونريل وريغان . وتتفق الأختان كحيتين سامتين على سلب أبيهما من كل ممتلكاته ومجده ، كاشفتين عن زيف حبهما له . ويصاب لير بالجنون ، ولكنه في اللحظة نفسها يبدأ باكتشاف نفسه كإنسان . مثل لير يتعرض غلوستر النبيل للخديعة ، ويعمى عن كشف كذب ابنه بالتبني

أدموند في افترائه على أخيه إدغار ، وبذلك يتعرض فعلاً لفقدان بصره والتشرد منفياً في العراء . أخيراً يدرك الحقيقة بعد أن ينقذه ولده المخلص المتنكر بزي شحاذ مجنون . ويلتقي لير بكورديليا التي أتت بجيش فرنسا لإنقاذ أبيها ، ولكن جيشها يخسر المعركة أمام جيش أدموند ودوق الباني ، وتشنق كورديليا ، ويقضي لير نحبه ، ولكن بعد أن ينتقم إدغار لنفسه وأبيه ووطنه بقتل أدموند الشرير خلال مبارزة دامية . وهكذا يتقاسم مع دوق الباني زمام الحكم بعد أن قضت الأختان الشريرتان نحبهما إثر صراعهما على الفوز بأدموند الشرير الوسيم) .

إن ما كتب من النقد عن مسرحية واحدة كبيرة من مسرحيات شكسبير يفوق حجم مؤلفاته جميعاً بمئات المرات . لذلك فهي مهمة مستحيلة أن نحيط بجميع ما كتب من تفسيرات في أنحاء العالم عن «الملك لير» . لكننا سنحاول أن نقف عند أهم العلامات البارزة على هذا الدرب الطويل .

أعجب النقد الكلاسيكي الجديد بقوة الطبيعة المتوحشة عند شكسبير ، لكنه آمن أن تلك القوة لا بد أن تحد ، وأن تخضع بعد أيام الثورة والحماسة الرومانتيكية . أما النقد القديم فإنه

يحلل شخصيات « الملك لير » طبقاً للأمزجة الأربعة المستمدة من الطبيعة : الماء والهواء والتراب والنار . هذا التفسير هو على أية حال من إرث الماضي الذي تجاوزناه .

عند تجدد الثورة ــ أي في عصر ازدهار الرومانسية ــ أبدى كولريدج إعجابه بقوة الطبيعة الكامنة والمتدفقة بحرية عند شكسبير ، بحيث توحد ما بين الإنسان وأخيه الإنسان . وكان ذلك في عصر الثورة الفرنسية والدعوة إلى الإخاء بين البشر .

أما فرويد فرأى في شخصية كورديليا تعبيراً عن نزوع الإنسان للموت الذي عبر عنه في نظرياته النفسية . لكن ناقداً معاصراً يدعى الفريد هاربيج يرى ــ وأنا أتفق معه ــ إن كورديليا قد تعبر بنفس القدر عن نزوع للحياة .

لعل كتاب ويلسون نايت « عجلة النار » (١٩٣٠) واحد من أهم الدراسات التي تحمل بصيرة ثاقبة في بعض التفاصيل . لقد اكتشف نايت مثلاً أن « الملك لير » تعتمد على فلسفة تطهيرية ، وأنها ليست مأساة ، بل كوميديا فلسفية ، لا يسمح فيها للإنسان حتى أن يموت ميتة بطولية نبيلة . كما رأى نايت في شخصية لير مجرد طفل مسن ، سواء في وعيه أو جنونه . وقارن

« الملك لير » بأعمال تشيخوف ، بينما شبه « ماكبث » بأعمال دوستويفسكي .

أما ليو تولستوي ـــ أكثر نقاد شكسبير حدة ـــ فهو يقول في مقالته « حول شكسبير والمسرح » : إن المشهد الافتتاحي في مسرحية « الملك لير » مشهد لا معقول وسخيف .

ولعل هذه هي النقطة التي رأى فيها الناقد البولوني يان كوت في كتابه إلهام « شكسبير معاصرنا » ميزة المسرحية ومفتاحها ، فيجري دراسة مقارنة طويلة بين « الملك لير » من جهة و« لعبة النهاية » لبيكيت من جهة أخرى ، وهاهو ذا يكشف لنا بذكاء نقدي وقاد عن الكوميديا السوداء الكامنة في أعماق المسرحية . إنه يرى أيضاً من خلال بحثه الفلسفي الوجودي ـــ مثلما رأى نايت من قبل ـــ أن المسرحية ليست مأساة وإنما سخرية مريرة ، واحدة من أعمال العبث ، تصور الهوة بين نظام القيم ونظام الأفعال ، وبالتالي فهي تفضح عبث التاريخ . من هذا التفسير الحديث استقى المخرج البريطاني المعروف بيتر بروك عرضه المدهش الذي قدمه في (ستراتفورد) ـــ مسقط رأس

شكسبير ــ والذي قيله عنه : «لم يكن شكسبير في زي بيكيت ، بل بيكيت في زي شكسبير» .

أخيراً وليس آخراً ، من التفسيرات المعاصرة الأخرى الهامة تفسير الناقد البريطاني التقدمي آرنولد كيتل . فقد اعتمد كيتل في دراسته للمسرحية على المنهج المادي التاريخي ، وعلى النظرية الماركسية ، معززاً ذلك باهتمام دقيق بالشكل والأسلوب . إنه يحدد نقطة التحول في المسرحية باكتشاف لير من جهة لعالم الفقراء البائسين الذين يواجهون عاصفة عاتية في العراء دون أن تستر أجسامهم سوى الأسمال ، ولحظة يشهر أحد الخدم سيفه من جهة أخرى ليواجه سيده الظالم دفاعاً عن الإنسانية المعذبة في غلوستر النبيل الذي تفقؤ عيناه بوحشية . لكن المنهج النقدي ككل يسعى لتحليل المسرحية من خلال عصرها ، ومن خلال رصدها للتحول الاجتماعي الاقتصادي الكبير من الإقطاع إلى البورجوازية .

«إنها آفة العصر .. العميان يسلمون قيادهم للمجانين» .

إذن ، ليست المسرحية مجرد صراع بين الآباء والأبناء ، وليست عملاً تربوياً عن العقوق وجزائه ، بل هي مسرحية ساخرة

قاسية مؤلمة حول فجيعة إنسان أعطى كل شيء محاولاً أن يودع العمر المنصرم وداعاً جميلاً ، أعطى بسخاء مقابل قيمة واحدة هي الحب ، لكنه ما لبث أن تلفت حوله فلم يجد إلا الرياء الكاذب والزيف ، لم يجد إلا الفراغ والبؤس والخيانة والجحود ممن صنعهم هو نفسه ونصبهم في مراكز لا يستحقونها .

إنها مسرحية يدمر أبطالها بعضهم من أجل التملك والجشع ، من أجل المملكة أو من أجل رجل ، فنجد كلاً من كونريل وريغان قادرة على القتل والدسيسة . من أجل السلطة والمال تقتلع عينا غلوستر المسكين، وينفي الأخ أخاه في البراري. إن أبطالها يتبادلون أدوار النبلاء والشحاذين ، الملوك والأفاقين ، العقلاء والمجانين . الملوك ليسوا عظماء بتيجانهم ، والشحاذون ليسوا دونهم بأسمالهم : تلك هي الحقيقة التي يعيها لير وغلوستر وإدغار من خلال المعاناة والألم ، وتلك هي الحكمة التي ينطقها المهرج منذ البداية ، ويثبتها شكسبير في النهاية .

المهم هو ذلك الاكتشاف المرعب لعبث الكون في نفس الوقت الذي يناضل فيه الإنسان للحفاظ على قيمة صغيرة فيه . لكن التجربة لا تكشف عن الذات الإنسانية فحسب ، وإنما

تكشف عن علاقات العالم في الوقت نفسه ، فنكشف البؤس والظلم ، ونكتشف الجوع والاستغلال . إن التفسير الذي أراه للمسرحية هو مزيج من كوت وكيتل ، مزيج من الكوميديا السوداء الوجودية ، ومن التفسير المادي التاريخي ، ولعل فيهما معاً خلاصة إيديولوجيات عصرنا .

بين جميع التفسيرات التي ذكرت . لم يكن لعرض مسرحنا القومي تفسيره المحدد والخاص . كانت المحاولة الجمع بين المتناقضات وتقديم المسرحية في إطار تنفيذي يجمع كل أبعادها . وكما يقول المخرج علي عقلة عرسان ، فإنه لم يختر أن يأخذ جانباً واحداً من المسرحية التي يحبها إلى حد كبير ، بل حاول أن يحيط بأبعادها الاجتماعية والسياسية والنفسية والفلسفية والإنسانية جميعاً . وأخشى أنَّ هذا الطموح أمر صعب ، بل مستحيل .

لعل هذ الحيرة ــ سواء عفوية أم قصدية ــ أمام اختيار وجه معين للملك لير بين آلاف الوجوه ، قادت إلى حيرة في الشكل والحلول المسرحية ، ومن ثم إلى حيرتنا نحن أمام تفاوت مستويات الأداء والإلقاء والحركة ، ليس بين ممثل وآخر فحسب وإنما بين مشهد وآخر عند نفس الممثلين . هذا بالإضافة إلى

الطول الزائد الباعث على الملل ، بسبب **محاولة الإحاطة** بكل شيء في آن واحد .

ولا شك أن الفصل الثاني من العرض كان فصل القمة في أداء أبطالها ، بينما كان الأول مملاً ، والثالث مضحكاً . في الفصل الثاني فقط نتعرف فعلاً على أبعاد عميقة في النص ، وببساطة شكلية أخاذة . وأخص بالذكر مشهد المحاكمة الوهمية ، ومشهد إدغار (أو توم المسكين) وهو يقود أباه الأعمى إلى حافة هاوية وهمية لينهي حياته بنفسه : إنهما أروع مشاهد العرض على الإطلاق .

لن نطيل الحديث عن العرض ، فلا شيء جديد قد أضيف إليه بين ١٩٧٢ و١٩٧٧ ، ربما لثبات رؤيا المخرج ، أو لضيق الوقت . ولكنني أرى في هذا نقصاً كان يجب تعويضه بأي ثمن ، خصوصاً وأن ما شهدناه من عرسان في «الأشجار تموت واقفة» و«أنتيغون» و«رضا قيصر» يجعلنا نتساءل ونطمح ونلح على ضرورة ذلك التغيير ، فإذا كانت تجربته قد تطورت بهذا الشكل ، فهذا أيضاً شأن الناقد والجمهور ؟ أليس كذلك ؟

في «الملك لير» يستخدم شكسبير الحبكة الثانوية لتدعيم

موضوعه الأساسي وخدمته ، وهو تكنيك مسرحي شديد الأهمية والتأثير في المتفرج ، إذ يدع لأعماقه فرصة المقارنة والتركيز الأشد كثافة حول الحبكة الرئيسية . من هنا تأتي فائدة حبكة غلوستر (محمود جركس) وولديه إدغار الطيب المتهم (رياض نحاس) وأدموند الفاسد المراوغ (عبد الله عباسي) في دعم حبكة لير ، حيث يعمى كل من لير وغلوستر عن رؤية حقيقة نقاء كل من كورديليا وإدغار . كان رسم الحركة في مستوى جمالي مقبول ، وبدا واضحاً اعتماد تدريب الممثلين على الإلقاء الواضح الذي ظهر في أداء جيد عند أصحاب الموهبة ، وفي مستوى يصل بالكلمات الكبيرة التي يستند إليها للمتفرج . لكن الإخراج قد تجنب المخاطرة في تحريك الشخصيات بشكل معقد خشية الإخلال بها ، فكان مشهدان فقط فيهما ما يثير ، وهما : مشهد العاصفة عندما استخدم عرسان تكنيك السينما في المسرح ، ومشهد الحرب على المسرح وهو مشهد رأيناه مماثلاً في «الزير سالم» من قبل ، حيث أجرى المعركة في الظلام تقريباً لتلتمع نصال السيوف وهي تقارع بعضها .

وكثيراً ماجانبت الحركة الجمال في التكوين خصوصاً في

المجموعات ، وبدت خطوط حركة الممثلين سائبة تعتمد على قدراتهم الفردية في الأداء أكثر من الإخراج ، ومع هذا فقد قدم عرسان توازناً معقولاً ـــ وليس مبهراً ـــ للمسرحية ، عبر ديكور سهل التغيير ومريح الألوان ، فوصل في فقرات إلى النجاح والجودة بينما جانبهما في فقرات .

«الملك لير» ليست عرضاً مبهراً كما يتراءى للناظر من بعيد ، ولكنها عرض لا يهبط فيه شيء دون المستوى المقبول : ففيها نظافة في الإخراج والأداء عموماً . ولكن رغم أن في تبني عرسان لها مخاطرة ، فهو لم يركب المخاطرة حتى النهاية ، فكان متحفظاً وقلقاً .

من هنا أتى عرضاً بلا أخطاء وبلا أضواء ، يحمل شكسبير بعناية كآنية من الخزف ويفخر بحملها ، ولكنه يخشى عليها أن تقع فيحملها بحذر أحياناً إلى حد الارتباك والبرود . ولكن أشد خطر عل تلك الآنية هي أن يتحول حملها إلى مشهد يثير الضحك .

المخاطرة الأكبر كانت في إسناد الدور إلى نجم كوميدي معروف مثل عبد اللطيف فتحي . إن كونه ممثلاً كبيراً لا يؤكد أبداً نجاحه في دور لير الصعب والمرهف إلى حد عظيم ، حيث تختلط الفلسفة بالجنون ، والهياج بالمحبة . الممثل السوفييتي الذي

أدى دور لير انتزع منا إحساس الفجيعة والألم ، بينما تحولت الفلسفة التي ينطق بها لير (عبد اللطيف فتحي) ـــ وكان هذا لا بد أن يحصل مع أي نجم كوميدي آخر ـــ إلى عبارات تثير الضحك أكثر من نكات مهـرج الملك الشكسبيري (ياسين بقوش) ، وهو الدور الذي لم يستطع أن يحققه بعد أي ممثل على مسرحنا بالشكل المطلوب . ترى هل المقصود هو تحويل تراجيديا الملك لير إلى «مسرح شوك» كوميدي من خلال تضخيم بعض العبارات كنقد سياسي يستدر التصفيق .

المخاطرة الثانية كانت ضعف التجهيز المسرحي ، وقد لجأ عرسان إلى مواجهته بديكور أنيق وبسيط يتيح الحركة والدخول والخروج للمثلين بشكل مريح ، وبإضافة جزء جديد إلى المسرح من الصالة . كما لجأ إلى إضاءة هادئة وبسيطة طيلة العرض ، وموسيقا تأثيرية كلاسيكية الطابع . وحل إشكال مشهد العاصفة عن طريق فيلم يعرض على شاشة كبيرة في صدر المسرح يصور الغيوم والبرق . هذه المحاولات تبدو جيدة نظرياً ، ولكن الإخراج لم يستغل المساحات الجديدة بالشكل الكافي ، فأتى متحفظاً إلى حد بعيد . ولم تلـعب الإضاءة دورهـا كما يجب بسبب ذلك

التحفظ الذي ذكرناه عن الإخراج ، ربما أمـام ثقـل وصعوبـة المسرحية . بل حتى المؤثرات الصوتية التي بلغت إتقاناً جيداً يفتقدها المتفرج في بعض المشاهد المؤثرة (مثل المشاهد التي يصاب فيها لير بصدمات نفسية قاسية من ابنتيه) ، خصوصاً وأن الإخراج في الفصل الأول عندما يفاجأ لير بموقف ابنته (ثناء دبسي) منه ، فيطلق صائحاً مونولوجاته العنيفة المؤثرة وهو يخرج ويدخل ، يفقد المشهد كثيراً من روعته ، ويجعله باهتاً .

لقد وصل الإخراج والأداء عموماً إلى أفضل مستوياتهما في الفصل الثاني حيث قدم عرسان وممثلوه صورة مشرفة عن مستوى المسرح القومي ، ولكن الفصل الأول كان بارداً وباهتاً ، بينما كان الفصل الثالث حتى منتصفه هزلياً إلى حد بعيد ، وهو ليس كذلك في الأصل ، بل هو كالمسرح المعاصر في هزله وعبثيته ، في المفجع والمبكي . ولم يكن لير السوفييتي مضحكاً أبداً وهو ينطق بحكمه الخالدة وعقله هائم مثل هاملت في تأمل مصير الإنسان والسلطة والمجد وهي تسير نحو الزوال .

أحب أن أشير إلى مجهود الممثلين الذين استطاع بعضهم أن يحمل الأدوار على صعوبتها بشكل مدهش ، خصوصاً وأنها تتطلب حضوراً مسرحياً كبيراً كجميع الأدوار الشكسبيرية . وفي

مقدمة هؤلاء عبد الله عباسي الذي صعد فعلاً وبخطا واثقة إلى الصف الأول كواحد من خيرة ممثلي المسرح القومي بعد دوريه في «الزير سالم» و«لير» . لكنه كان أدموند بالمفهوم الشرير القريب من تذوق الجمهور العربي ، قاسياً وظريفاً : مجرد ابن حرام .

ولكن القوة الشكسبيرية في رسم شخصيات النساء تكاملت من خلال نجمتين ، لست بحاجة إلى أن أكرر بأن مسرحنا يستمد الكثير من قوته من قدراتهما وهما : ثناء دبسي ومنى واصف . وقد وقفتا كعادتهما لتؤديا دوريهما بإتقان وبراعة — خصوصاً في مشهد الغيرة والتنافس على جسد أدموند — حتى لتثيران الكراهية والرعب في نفس المتفرج . مها الصالح تمكنت من أداء دور كورديليا بشكل مقبول ، ولكن الدور يحتاج لحضور أكثر رقة وعذوبة وقدرات إلقائية وصوتية أفضل بشكل خاص .

هناك ممثلون أجادوا أدوارهم ، لا يتسع المجال لشرح إنجازهم جميعاً ، ولكننا نذكر مَنهم عصام عبجي وعدنان بركات ، ورياض نحاس .

«هاملت» كما أخرجتها

في عام ١٩٧٣ دعاني مدير « معهد الحرية » ـــ وهو نفس معهد « اللاييك » الفرنسي سابقاً بعد أن استلمت زمامه الدولة ـــ كي أخرج مسرحية ثانية اختارها ، بعد النجاح الذي لقيته مسرحية « أنتيغون » التي أخرجتها في العام السابق ونلت عليها جائزة عبد الوهاب أبو السعود الذهبية للإخراج من وزارة التربية . وكنت أرغب في متابعة التجربة الجديدة التي بدأت بها في « أنتيغون » ، وهي تجربة مسرح الحلبة . فقد ألغيت خشبة مسرح « اللاييك » الصغيرة ، واستخدمت فراغ القاعة الواسعة مساحة للتمثيل ، يجلس المتفرجون على ثلاثة أضلاع منها فوق مدرجات خشبية بدائية ، مما يجعل العرض أكثر احتفالية وحميمية ، فأجمع بالتالي بين ستانسلافسكي وبرشت في منهج التمثيل وشكل العرض .

وبعد بحث طويل وجدت نفسي حائراً بين ثلاث

مسرحيـــات : « رومولـــوس العـــظيم » لدورنمات ، « كما تهواه » و« هاملت » لشكسبير . وسرعان ما استبعدت المسرحية الأولى ــ رغم إعجابي بنقدها السياسي الساخر ــ لأنني كنت أعلم أنه لا يمكن للرقابة أن تسمح بعرضها كاملة لما لها من مدلولات سياسية خطيرة وجريئة . وقررت أن أرجىء اختياري إلى ما بعد انتقاء فرقة . وبالفعل قمت بجولة على صفوف المعهد جمعت خلالها من الهواة الراغبين وممن توسمت فيهم الإمكانية ــ برغبة أو دون رغبة ــ حوالي ثمانين طالبة وطالباً . ثم أخضعت هؤلاء لاختبار شفهي وعملي واحداً تلو الآخر ، لأسبر إمكاناتهم وأفرز منهم الموهوبين فعلاً . واخترت أخيراً حوالي خمسة وعشرين منهم . وتباحثت مع مدير المعهد ــ وكان ناقداً للفن التشكيلي هو عبد العزيز علون ــ فتحمس جداً لتقديم « هاملت » رغم جميع الصعوبات ، فقد كان متفائلاً بعد النتيجة التي أحرزتها مع الطلاب في العام الفائت ، والتي أعادت للذكر أعمال رفيق الصبان مثل « الكترا » و« النساء المتحذلقات » قبيل هجرته إلى القاهرة .

وهكذا قررت خوض مغامرة « هاملت » . أقـمت دورة قصيرة مكثفة في فن التمثيل لهؤلاء الطلبة المختارين ريثما يجهز النص ،

فقد كنت أجري على « هاملت » حذفاً كبيراً ، أكدت من خلاله على تفسيري السياسي للمسرحية . وقد قارنت ترجمة الدكتور محمد عوض محمد مع النص الأصلي الإنكليزي ، وأجريت بعض التعديلات الطفيفة على الترجمة لجعل الحوار أكثر سلاسة للأداء المسرحي ، ثم وزعت الأدوار .

لم يكن قد بقي لدي من الطلبة الذين شاركوا في « أنتيغون » سوى طالبين فقط ، فالجيدين من الباقين قد صاروا في السنة الثانوية الأخيرة ، ولديهم فحص البكالوريا الذي لا يستحسن المخاطرة به . ولم يكن أي من الطالبين يصلح لدور هاملت ، فأسندت لأحدهما دور الشبح والد هاملت ، وللثاني دور هوراشيو ، فأجادا في أدائهما فيما بعد . بقيت أمامي مشكلة المشاكل ، وهي إيجاد ممثل بين هؤلاء الشباب الذين هم في مرحلة دون الهواية ، والذين لا يملكون أدنى معرفة بفن المسرح ــ ناهيك عن التمثيل ــ يستطيع أن يؤدي دور هاملت . وخطر لي أن أستعين بممثل هاوٍ جيد وله تجربة يكون مساعداً للإخراج لي في العمل ويؤدي دور هاملت مع بديل من الطلبة . ولبى دعوتي على الفور ممثل شاب هاو آنذاك هو نجاح سفكوني ــ الذي سبق أن

شاهدته على المسرح في عروض فرقة من حمص بإدارة فرحان بلبل ــ وكان مفرزاً إلى قطعة عسكرية قرب دمشق يؤدي خدمته الإلزامية . وبدأنا بالقراءات الأولى على الطاولة ، وهي المرحلة القصيرة جداً في طريقتي الإخراجية ، إذ لا تمر أيام وأقفز بالممثلين إلى الفراغ المسرحي لنشكل العرض المسرحي معاً بالتجريب العملي . ووزعت الأدوار مسنداً دور هاملت الاحتياطي إلى شاب أسمر متين البنيان يدعى تمام العاقل ، لا يمت مظهره بصلة إلى هاملت التقليدي النحيل الأشقر الحالم ، وكان هذا أيضاً من سمات تفسيري المعقلن للشخصية وللمسرحية معاً . ثم فوجئت بالخبر الصاعق ، فقد انتقلت قطعة نجاح سفكوني بعد قصف جوي اسرائيلي إلى منطقة قرب حماة ، وأصبح مستحيلاً عليه متابعة العمل معي . لم أتراجع ، فقد فات الوقت على ذلك في تقديري ، وكنت قد أنهيت تصوري حول الديكور والموسيقا ، وحول الحلول الإخراجية لبعض المشاهد الصعبة ، بالإضافة إلى انهماكي المرهق في البحث في الجانب النظري التحليلي للمسرحية عبر كومة من المراجع الحديثة بالإنكليزية ، حذفت بعده فورتنبراس .

كان هذا هو الوضع إذن : ممثلون شباب في مرحلة ما قبل الهواية ، وإمكانيات لا أبالغ إن قلت إنها قريبة من الصفر . كان

رصيدي الوحيد هو الحماسة والجدية ، ودعمي الأساسي أن الانضباط في المعهد كان شديداً جداً بحيث يسهل تدريب الطلبة في الأيام التي أريد وللمدة التي أريد . وبدأنا تلك الرحلة المتعبة التي استمرت ستة أشهر من التدريبات اليومية المرهقة .

ولا بد هنا من أن أسجل للذكرى والوفاء بالجميل ، شكري للزملاء والأصدقاء الذين أسهموا معي في إنجاح هذه التجربة بالقدر الذي نجحت به ــ وهو على أية حال أقل بكثير مما كان في خيالي لو توفرت لدي الإمكانات الفنية والتقنية اللازمة ــ فقد أعارني الموسيقار صلحي الوادي جميع أجهزته المتطورة لتسجيل الموسيقا التي اخترتها من مقطوعات عالمية ، وساعدني شخصياً في التسجيل ، وقد كان له من قبل فضل التأليف الموسيقي في «أنتيغون» . واستبدلت أغنية أوفيليا حين يصيبها الجنون بأغنية فيروز «لا تهملني لا تنساني» التي وجدتها قابلة ــ رغم اختلاف أسلوبها تماماً عن الأصل ــ لإحداث تأثير عاطفي مشابه .

وأما الصديقة ابتسام السيد فقد أعارتنا مكبرات صوت حديثة ضخمة ، وساعدتني أكبر المساعدة عملياً ومعنوياً بالعمل كمشرفة على المؤثرات الصوتية والموسيقا التصويرية .

وقد وجدت أنه من الأنسب لعرضي استبدال مشهد المسرحية داخل المسرحية بمشهد باليه إيمائي صامت ، فاستعنت براقص سابق في الفنون الشعبية يدرس في المعهد . وقد درب السيد فاروق عرابي مجموعتين من الطلاب الإضافيين على مشهد راقص أخرجته بنفسي فيما بعد .

أما بالنسبة للمبارزة فقد قمت بالاستعانة بصديق تلقى بعض الدروس في «الشيش» ، ولكنه لم يفلح في إعطائي نتيجة مرضية . فاستعنت بمخرج كان قد عاد حديثاً من بلغاريا هو حسن عويتي ، فدرب الطلاب على المبارزة المسرحية بشكل جيد ، وقد ساعدت رشاقتهم وحيويتهم على إضفاء جو من الإثارة والمتعة على هذا المشهد الخطر . ولم يقبل الزميل الكريم بأن يذكر دوره الذي اعتبره هامشياً واعتبرته هاماً على برنامج العرض ، فاحترمت رغبته .

وكنت أنتوي أن أطلب من الفنان التشكيلي عيد يعقوبي ــ الذي يدرس في المعهد ــ القيام مع طلابه بصنع لوحات جدارية ضخمة من أجواء الفرسان والأشباح والطغاة والثوار ، مادتها ورق جرائد ونشاء ثم تطلى بلون معدني أو ذهبي فأعلقها على جدران

القاعة كلها بشكل مائل وكأنها ستهوي على المتفرجين كإمبراطوريات كل الطغاة في التاريخ من أشباه كلوديوس الدانمارك . ولكن الوقت مضى وانشغالي ازداد ، واللوحات — كما تبين لي — يصعب على الطلاب تنفيذها في حصة الرسم خلال الوقت المطلوب . كان لا بد إذن من ديكور آخر بعيد كل البعد عن تصوري المبتكر البسيط . ولجأت إلى مهندس الديكور العائد حديثاً من الاتحاد السوفييتي علي الحامض ، وكنت قد شاهدت له ديكور مسرحية تلائم « هاملت » ، فطلبت منه تجديده وإجراء بعض التعديلات عليه ليشكل واجهة قلعة ضخمة ، تتصدرها ثلاثة أدراج عريضة في ثلاثة اتجاهات . وأذكر على سبيل الطرافة كيف كان علي الحامض يعمل على طلاء « بانوهات » الديكور الضخمة بيديه لنأتي في اليوم التالي لنجد أن الجرذان قد قضمت أجزاء منها ، فنعيد إصلاحها ، فتقضم ثانية ، وهكذا . وأخيراً جهزنا الديكور ، وأفنينا الجرذان . وانتصب الديكور شامخاً في صدر قاعة « اللاييك » الكبيرة .

ولا بد أن أذكر دور فنان المكياج البارع عبد الرحمن كرزون — وقد عمل معي من قبل أيضاً — فقد كان له فضل غير

قليل في إظهار الشخصيات بالعمر والسمات التي أردتها لها ، وكان مكياجه مقنعاً وناجحاً جداً .

وأخيراً ، مازال بين يدي حتى الآن برنامج العرض الذي صممه الصديق الفنان يوسف عبدلكي بتشكيل مستوحى من الحرف العربي لاسم « هاملت » ، وبالأسود والأبيض الحادين في تناقضهما ، تماماً مثل هذه التراجيديا العنيفة . باختصار ، كان عرض « هاملت » عرضاً فقيراً جداً في التجهيزات ، فقد جهزت القاعة بنفسي بمعدات وأجهزة وإضاءة متواضعة وبدائية ، وكنا لا نملك حتى « ديمر » إضاءة ، بل لوحة أزرار عادية . لكنه كان بالمقابل عرضاً جمع مجموعة من الخبرات المحترفة الجيدة في مختلف الميادين وبانسجام وتفاهم ينبع من شعور بالمحبة والثقة والمسؤولية ، ربط جميع العناصر بي مباشرة وربطني بهم . لم تكن الإدارة تتدخل إطلاقاً في العمل ، ولم أكن أسمح بمثل هذا التدخل . المخرج مضطر أن يكون ديكتاتورياً في إدارته للعمل ، وديمقراطيته الوحيدة يجب أن تكون في إفساح المجال لإبداع الممثلين . وأذكر أن صديقي فنان الكاريكاتير الشهير علي فرزات زارني ذات مرة ، فرأى التدريبات على التمثيل والمبارزة والرقص ، فذهل إعجاباً بهذه الورشة النشطة التي تعمل بصمت في الظل . وقد كنت أفكر

جدياً ، حين كنت أحاول تنفيذ المسرحية بالديكور السابق الذي أشرت إليه ، أن أستخدم ملابس عصرية تماماً ، كأن أجعل هاملت يرتدي الجينز وكنزة سوداء مثلاً . ولكن تعديل الديكور جعلني أعدل عن هذا وأعود مكرهاً إلى ملابس الرحلة التاريخية الأوربية ، مكتفياً بالمعاصرة في التفسير الضمني للمسرحية . وقد استعرت جميع الملابس من مستودعات « المسرح القومي » ، ولكن الطريف أن الممثل الشاب الذي أسندت إليه دور هاملت فاجأني في المراحل الأخيرة للتدريبات بأن لديه ثوباً تاريخياً وسيفاً قديماً يصلحان لهاملت ، فقد كان جد الفتى هو الفنان الرائد عبد الوهاب أبو السعود ، آخر من لعب دور هاملت على المسرح السوري قبل قرابة خمس وأربعين سنة . وفتحت جدته العجوز صندوقها الثمين ، وأفرجت عن الثوب والسيف الأثريين لأول مرة بعد وفاة زوجها لتشهد ذكرى حبها القديم تتجدد من خلال حفيدها الشاب . وصدقاً أقول أنني لم أكن أعلم بصلة القرابة هذه حتى تلك اللحظة ، وكانت من غرائب المصادفات النادرة . وقد كان تمام العاقل (هاملت) ، معن مالكي (كلوديوس) ، ندى مسلماني (جرترود) ، ريما عصاصة (أوفيليا) ، سهيل رباط (هوارشيو) ، ورياض لحام (شبح الملك القتيل) ، جيدين فعلاً ،

وعلى سوية عالية جداً بالنسبة لهواة يمارسون فن التمثيل لأول مرة . ولا شك إنهم لو تابعوا مسيرة المسرح لكانوا من خيرة المحترفين خلال سنوات قليلة . ولا أستطيع أن أبالغ فأقول أن هذا المستوى كان نفسه بالنسبة لبقية عناصر العرض السبعة والعشرين . كان هناك ضعف علم لدى طلاب وطالبات « معهد الحرية » في الإلقاء بالعربية الفصحى ــ ربما بسبب تأثيرات تكريس الاهتمام سابقاً على الفرنسية ــ وكان يصعب إصلاح هذا في مسرحية واحدة .

بقي أن أذكر أن نجاح الممثلين لم يكن متساوياً ، فالانتقاء الأولي بناءاً على مشهد صغير يقرؤونه أو يمثلونه (Audition) ، أو مقابلة قصيرة (Interview) لا يحدد بصورة أكيدة مستوى موهبتهم الحقيقي . منهم من تطور فعلاً حتى وصل إلى مصاف الجودة ، ومنهم من تقدم بنسبة قليلة ، ومنهم من ظل ضعيفاً إلى النهاية . تلك هي صعوبة وخطورة العمل مع هواة . والواقع أن المسرحيات الكبيرة مثل « هاملت » يصعب تقديمها مع هواة ، فالأدوار الثانوية العديدة لم تكن موفقة ومقنعة ، في حين كان النجاح حليف من

أدوا الأدوار الرئيسية لحسن الحظ . لم يكن لهذا بالطبع علاقة بالتمرينات ، فالجهد كان موزعاً بعدل لإنجاح العرض ككل . ولكن سير وتطور الهواة فعلاً أمر عجيب ! كان منهم من هو لامع نسبياً منذ البداية ، ولكنه سرعان ما جمد تماماً بعد مرحلة قصيرة من التدريبات ، ولم يعد يتقدم أنملة مهما بذلت معه من جهد . بالمقابل أذكر أنني تعبت فعلاً مع الطالبة التي أدت دور الملكة جرترود طيلة خمسة أشهر ونصف دون أن تعطيني نتيجة مرضية أو تتقدم للمستوى المطلوب ، وفجأة في أواخر فترة التدريبات ثم خلال العرض قفزت قفزة غير معقولة وكانت بمستوى رائع للغاية من الصدق والحساسية وفهم الدور . كيف ؟ لا أدري فعلاً . ولكنها نتيجة انبثقت عن التدريبات المنهجية التي اتبعتها من البداية ، والتي عندما شابها قلق وخوف مواجهة الجمهور تفتقت عن هذا المستوى من الأداء عندها .

تمام العاقل في دور (هاملت) كان جيداً ، ولكنه لم يكن حاراً كفاية ، فقد كان مكبلاً من الداخل بحواجز اجتماعية ونفسية ، ومع ذلك فقد حافظ الشاب بتوازن دقيق على التفسير الذي اخترته للشخصية والذي سأتطرق إليه بعد قليل . وكان

إيقاع العرض وتغييرات الإكسسوار والإضاءة سريعة جداً ، والموسيقا انتقيتها من موسورسكي وتشايكوفسكي .

رغم ذلك أعترف ، ولكل الظروف التي نوهت إليها ، أن العرض لم يحقق أكثر من ٤٠٪ مما كان يدور في خيالي ، وإن كان معظم الجمهور قد وجده مرضياً وجميلاً . وأظن أن تفسيري الإخراجي ألهم ممدوح عدوان باقتباس «هاملت يستيقظ متأخراً» ، وقد شهد المسرحية مرتين آنذاك ، وكتب مقالاً عنها بعنوان «هاملت .. رجل السياسة» .

كان مفهومي للمسرح ينطلق من الممثل وقدرته على الإقناع . لذلك انصبت جهودي على ناحيتين خلال التدريبات : صدق الأداء إنطلاقاً من تعليمات المعلم ستانسلافسكي ، وجمال التشكيل ورسم الحركة بشكل نابع من دوافع وأهداف نفسية مبررة ، وفي نفس الوقت يمكّن الجمهور من مختلف الجوانب من متابعة انفعالات الممثلين جميعاً . ولكن عزفت هذه المرة عن تحضير رسم الحركة على الورق مسبقاً ــ كما فعلت مخططاً من قبل ــ وأصبحت أعتمد على حيوية المشاعر خلال التمرين ، ثم أثبت الحركة بعدئذٍ .

أما «التغريب» البرشتي فكان قائماً أصلاً في بساطة التجهيزات ــ خاصة الإضاءة ــ وفي قرب الممثل مسافة من المتفرج خلال التمثيل. كذلك كان متحققاً في تغيير الإكسسوارات القليلة من قبل الممثلين أنفسهم، رغم أنني لم أحاول إظهار ذلك وتأكيده تحت إضاءة زرقاء، لأنه لم يكن لازماً. بالمقابل، قمت بتدريب الممثلين إنطلاقاً من الإحساس الداخلي الذي تواكبه حركة خارجية دقيقة، مدربة، ومشذبة. لم أكن أمثل إلا نادراً أمام الممثلين، عدا في المراحل الأخيرة جداً وحين تعييني الحيل، ولكني كنت أوجههم نفسياً لفهم الشخصية والموقف والهدف والعلاقة مع الشخصيات الأخرى، وأدقق في المعاني الكامنة بين السطور التي يمكن لإيماءة بسيطة أو نصف خطوة أو التفاتة بالرأس أو نظرة معينة أن توحي لها. ولكن الإيمان، صدق الإحساس، استخدام الذاكرة العاطفية، الاتصال بالآخرين، استرخاء العضلات، وتركيز الانتباه، كانت كلها نواح ركزت عليها دائماً وبإصرار، وكان لها الفضل الأساسي في إنجاح العمل بنظر الجمهور. وكثيراً ما كان يقال إن فن الصبان قد بعث من جديد، ولكن بصورة مختلفة تجريبية ومبتكرة. وللأمانة أعترف بأنني لم أكن أفكر أن أصبح مخرجاً إلى جانب كوني مؤلفاً

وناقداً مسرحياً وأدبياً ، ولكن الصبان هو الذي دفعني بثقة وإيمان لذلك ، وأوحى إلي بفكرة الحلبة . لا شك أنني قدمت نظرة وتفسيراً عصريين لهما دلالة عربية وتقدمية للمسرحية الشكسبيرية الشهيرة ، فقد كنت أؤكد دائماً وخلال التدريبات ، تلميحاً أو تصريحاً ، على ربط سطور المسرحية بزماننا الحالي وبالأفكار والمشاعر الإنسانية في حياتنا اليومية الراهنة ، وبالغضب السياسي الذي يفور في دماء الشباب دون أن يملكوا القدرة على فعل إيجابي للتغيير . وكانت هذه الأفكار والمشاعر هي المهيمنة حتى ذلك الحين منذ هزيمة ١٩٦٧ التي سميت بـ « النكسة » .

وقد عرضت تفسيري الإخراجي لمسرحية « هاملت » ، في برنامج العرض بهذه الصورة :

ذات ليلة ، على برج قلعة « السينور » ، يظهر شبح ملك الدانمارك المتوفى . وما يلبث الشبح حين يلتقي بالأمير الشاب هاملت أن يخبره بأنه لم يمت ميتة طبيعية ، وإنما قتل مسموماً بيد أخيه الذي اعتلى العرش من بعده وتزوج الملكة والدة هاملت ... ثم يطلب منه أن يثأر له .

وبين الفكر والعمل .. بين الإرادة والتردد .. نعيش مع

هاملت وهو يتحقق رويداً رويداً لا من الجريمة التي وقعت فحسب بل من الفساد المستشري والنفاق الكامن في بناء المملكة .

كل هذا ليس جديداً .. وليس دافعاً مبرراً لمغامرة تقديم « هاملت » مع هواة يواجه معظمهم الجمهور بل وفن المسرح لأول مرة في حياتهم . عندما أقدمت على اختيار « هاملت » لم تكن تهمني المعالم التقليدية التي تكررت في دراسات الباحثين محللة ومفسرة لشخصيات شكسبير . لم يكن يهمني في هاملت تردده أو قلقه أو جنونه أو مأساة حبه الضائع لأوفليا ، ولم يكن يهمني أن أسبر دوافعه النفسية للانتقام أو التريث . ما كان يهمني هو المسرحية ككل وليس بطلها فحسب ، (وهو الأمر الذي أشار إليه الناقد الشكسبيري سي.س.لويس) فتناقص بالتالي عندي الأهمية الفردية للشخصية ليتزايد تورطها عن وعي تام في صراع سياسي محتدم يهدف لتطهير الدانمارك من الداخل تمهيداً لمواجهة خطر غزو جيش فورتنبراس على أمن البلاد . إن الحب الخاص في قلب هاملت يتلاشى أمام الحب العام ، وحزنه من أجل أبيه يتضاءل أمام حزنه على وطنه .

من هنا يبدأ الفهم الجديد الذي نطرحه لذا فأنا مضطر لأن

أطلب منكم أن تمسحوا من أذهانكم أية صورة مسبقة عن مسرحية « هاملت » فهي ـــ كما أراها ـــ ليست مسرحية فلسفية أو نفسية فحسب ، بل هي مسرحية سياسية أولاً . إنها مسرحية مليئة بروح العصر ، بذكاء جعلها تعيش وتؤثر حتى يومنا هذا ، وتنطبق على فلسفاته إن كان عبر الوجودية أو الماركسية ، أو في مزيج يجمع بينهما (تماماً بالمفهوم الذي أشار إليه محللاً ومفسراً الناقد البولوني يان كوت في كتابه الرائع « شكسبير معاصرنا ») ، ولكنها تظل مسرحية مليئة بالخيال الرائع ، بالعمق الإنساني ، وبالشعر الجميل .

والميزة الأساسية عند بطلنا هاملت ليست في أنه بطل ولكن في أنه إنسان ، وإنه اكتشف معنى البطولة وضرورتها من خلال إنسانيته . ولقد أدرك ـــ بدءاً من حزنه الخاص ـــ الجريمة التي وقعت فثار لها أولاً ، ثم الفساد الذي استشرى في المملكة فثار ضده ثانياً . وأخيراً عرف أن العروش لا تمنح العدل ، وأن الموت أقوى من المجد ، فأصبح نيله للعرش مسألة هامشية إلى جانب إحلاله للعدل ، ولو كلفه ذلك حياته . إن شعب الدانمارك لا يظهر في المسرحية ، ولكن وجوده الضمني يظل ماثلاً أمامنا من خلال أبطالها ، أخياراً كانوا أم أشراراً .

تلك هي فصول «هاملت» الثلاثة ــ كما شئت أن أختصرها ــ الحزن ، الثورة ، ثم الاستشهاد . وكم يبقى الفارق كبيراً بين الموت العبثي وبين الشهادة من أجل قضية ! لقد كانت قضية هاملت أكبر منه ، وكانت عزلته سبباً في فنائه : فقد بدأ وحيداً وأراد أن يناضل وحيداً . وهذا هو السر أيضاً في تردد هاملت عن الإقدام على الثأر ، فهو لم يقتل في البداية لسبب بسيط هو أنه كان يرغب أولاً في إقناع شعب الدانمارك بضرورة القتل وعدله . إنه الصوت الجديد المتمرد على عالم من الزيف الكامن في الأعماق .. الصوت الذي يضطر للاستشهاد كي يقول الحقيقة .. تاركاً رسالته لهوارشيو .. ولنا .

إذن ، ليس المهم هو العذاب الداخلي لأميرنا الشاب ، وإنما محاولته المخلصة لنسف بناء متصدع الأساس ، بحيث انحدر بوعي تام من برج النبلاء إلى طليعة الفرسان عندما شهر سيفه دفاعاً عن شرف المملكة . إنه قد يوحي إلينا بثورة الشباب عموماً في هذا العصر ضد المؤسسات البالية العفنة ، أو قد يوحي إلينا بشكل خاص بحاجة جيلنا لمواجهة القوى الرجعية التي تحاول إجهاض مقاومته .

إن « هاملت » هي مسرحية تقف لصالح التقدم طالما أن التقدم يعني تدمير كل ما يعيق مسيرة المجتمع ونموه : كل القوى الرجعية والزائفة التي تلجأ إلى المواربة والخداع والقتل غدراً من أجل الحفاظ على مواقعها .

إن هاملت هو ابن عصرنا في تحديه الوجودي هذا .. وفي انتقاله من قضية الفرد إلى قضية المجموع . إنه يضطر لتعلم اللعبة التي أتقنها بلاط الدانمارك : لعبة الأقنعة الزائفة ، فيرتدي لبوس الجنون ليحاسب كلاً على جريمته ، وليطهر المملكة من أدران الشر .

إن هاملت عربي رغم ثيابه الأوربية ، وهو عصري رغم السيوف والقلاع والأشباح .

برناردشو و «جان دارك»

ولد جورج برنارد شو في مدينة دبلن الإيرلندية عام ١٨٥٦ ، وتوفي في « آيوت سانت لورنس » في هيرتز عام ١٩٥٠ تاركاً تراثاً من الروايات والنقد والمسرحيات والكتابات الأخرى .

نشأ في أسرة بروتستانتية ، وكانت أمه امرأة متحررة تحب الموسيقا وتلعب دور المغنية الأولى في بعض عروض الأوبرا في ذلك الحين . ومن هنا نبع اهتمام ابنها جورج وعشقه للموسيقا .

بدأ شو عمله الأدبي كناقد صحفي يحلل الكتب واللوحات والقطع الموسيقية والمسرحيات . وتصدى للرواية فكتب خمس روايات رفضت المؤسسات نشرها . وبعد ستة عشر عاماً من الكفاح في لندن استطاع تقديم أولى أعماله المسرحية واستمر من يومها كاتباً مسرحياً شهيراً .

ساهم شو بدور فعال في الحركة الاشتراكية الفابية في

إنكلترا في فترة عام ١٨٨٠ ، وبرز كأحد زعمائها ليس فقط ككاتب وخطيب ، ولكن كاقتصادي جاد ، وكفيلسوف أيضاً . كما كتب مقالات نقدية هامة عن ابسن وفاغنر ، اللذين كان يكنُّ لهما كبير إعجابه واحترامه . .

في عام ١٨٩٢ اتجه شو اتجاهاً جديداً إذ باشر الكتابة للمسرح ، ورغم أنه استغرق الثنتي عشرة سنة ليسكت المعارضة اللندنية التي جوبه بها فقد استطاع أخيراً أن يجعل حتى معارضيه يعترفون به كقوة لا يمكن مقاومتها أو تجاهلها في عالم المسرح .

من أقوال شو

« كان قدري أن أثقف لندن » .

« على السلوك أن يبرز نفسه عن طريق التأثير الذي يتركه على السعادة ، وليس في انسجامه مع أي قاعدة أو مثال » .

« إن مذهبي هو الفن من أجل الحياة ، لأنه إذا كان مذهبي الفن للفن ، فقط ، فإنني لن أجابه صعوبة كتابة جملة واحدة » .

أشهر أعماله

في النقد : كتاب «مسارحنا في التسعينات» (عام ١٩٣١) وكتاب «جوهر الابسنية» .

في المسرح : «الإنسان والسلاح» (عام ١٨٩٤) ، «كانديدا» (عام ١٨٩٥) ، «تلميذ الشيطان» (عام ١٨٩٧) ، «ميجور بربـــارا» (عام ١٩٠٥) ، «منـــزل القلـــوب المحطمـــــة» (عام ١٩١٦) ، «الإنسان والسوبرمان» ، «العودة إلى ميتوشالح» (عام ١٩٢١) ، «القديسة جان» (عام ١٩٢٣) .

من هي «جان دارك» ؟ من هي هذه الفلاحة التي دخلت القصور فجأة لتطلب أمراً عسير التصديق هو أن تقبل كمحاربة ؟ جان فتاة عادية تدعي أنها تسمـع أصواتـاً سماويـة : أصوات قديسات يوحين لها أن تشهر سيفاً مقدساً ، وتنصب من الملك الصبي حاكماً حقيقياً للبلاد ، وأن تطرد الغزاة الإنكليز من أرض فرنسا المحتلة . ترى هل في أعماقها روح قديسة تلهم الشعب والجيش ، وتذيب مؤامرات الخونة والحاقدين ، أم وثنية زرعهـا الشيطان لتهدد شرف الكنيسة وتروع سكون الإيمان الذي تنشره من حولها ؟

« جان دارك » استطاعت بإيمانها المطلق أن تكون مثالاً للبراءة والشجاعة والفداء . و« جان دارك » استطاعت أن تقاوم روح الجبن والخنوع ، وأن تكون إرادة صامدة لا تقهر ، تسعى أبداً إلى النصر والحرية .

كيف استطاعت هذه الفتاة البائسة تحقيق المعجزات هذه ؟ إن إيمانها بالأرض وبالإنسان . إيمانها بأمتها وبالحرية هو التزامها الحقيقي الكبير . ولربما كانت كل الأصوات التي تسمعها من السماء وهماً يدفعه إلى عقلها شعورها الباطني ، ويرسمه أمامها حقيقة . جان دارك لم تبق مجرد امرأة ــ وهذ سر إعجاب شو بها ــ ولم تصبح لديه قديسة : إنها رمز للتحرر ، تمر كالنسيم لتبعث شعوراً من القداسة والإيمان ، شعوراً من الالتزام يجعل الرجال يشهرون السيوف ويتبعونها على درب التحرير . « جان دارك » ، إذن ، في عرف شو ، ليست قديسة بل مناضلة ثائرة ، وبطلة دنيوية ، تملك بالإضافة إلى شجاعتها الفائقة إيماناً لا يقهر . وعندما تتآمر المؤسسات ذات المصالح ــ ممثلة في السلطة الكنيسة ورجال البلاط ــ لتحكم على جان بالموت حرقاً ، تتحول إلى رمز مطلق في روح الأمة وتسقط في رحاب الموت

مبتسمة راضية متمردة ، فتستشهد كما يستشهد كل بطل ثوري مؤمن بالتزامه ، وتصبح أسطورة خالدة في سجل الزمان .

ويقول الناقد (وارد) في كتابه «الأدب الإنكليزي في القرن العشرين» واصفاً المسرحية : «هذه المسرحية التي لا تعتمد على إثارة العواطف تصور (جان) على درجة كبيرة من السذاجة في أمور السياسة والدين، ومن العبقرية في الشؤون العسكرية» . كما يقول الناقد (رايموند ويليامز) في كتابه «المسرح من إبسن حتى اليوت» : «إن جان في اعتبار شو قديسة ، وذلك لأنها ضحت بأمورها الشخصية من أجل أن تصبح أداة طيعة لقوة الحياة» . تلك هي جان دارك القديسة المحاربة .

في العرض الذي قدمه المسرح القومي من سورية على مسرح القباني بدمشق وأخرجه محمد الطيب ، لم يكن هناك توازن أو انسجام في الأداء التمثيلي . ويعود بعض ذلك إلى الفارق بين ممثلين محترفين قدامى يتملكون الخشبة ويعرفونها مثل (يعقوب أبو غزالة ، وأحمد عداس ، وأسعد فضة) ، وبين ممثلين جدد هابطي المستوى إما لحداثتهم الفنية أو لعدم وجود موهبة أصيلة إطلاقاً .

إن دور جان دارك ليس صعباً بالقدر الذي يحتاج موهبة

خاصة تتمثل في الملامح والصوت ، وبالطبع الأداء ، ولذلك فإن مها الصالح لم تكن مقنعة تماماً ، وبالأخص في حرصها على التفسير الثوري وحده ، والذي ما كان ليضعفه أبداً ، بل يقويه ، ظهورها بمظهر البراءة والإيمان الصادق .

إن على جاك دارك ، على أقل احتمال ، أن تقنع جمهور المشاهدين بأن هذه الفتاة تملك من الحجة والإيمان ما يكفي لقيادة شعب كامل لتحدي الموت وتحقيق حرية الوطن ، وهذا ما لم يتحقق .

إن ما يخشى منه مع مسرحية كهذه أن تسقط في وهدة الميلودراما ، وأعني بها هنا الخطابة والمباشرة . وهذا ما حدث عبر أسلوب محمد الطيب في إدارة الممثلين . كما أنه أساء إلى النص بحذف بعض المقاطع منه ، وأخص بالذكر التلاعب في مشهد ختام المسرحية ، الذي وجدته أكثر «مسرحية» في النص الأصلي عند شو منه في العرض السوري .

جونو والطــاووس

ييتس ، سينغ ، وأوكيسي : ثلاثة كتاب من إيرلندا كان لهم الفضل في نهضة المسرح البريطاني في الربع الأول من القرن الحالي . فقد استطاعوا ، بمساعدة سيدة شهيرة في عالم المسرح هي ليدي غريغوري ، إعادة السمعة الطيبة لهذا المسرح ، واستقطاب جمهور واسع له من جديد . إن أهمية أوكيسي تعادل بل تفوق كاتباً آخر معروفاً لدينا هو جورج برنارد شو . والحقيقة أن مسرح (آبي) هو واحد من مسارح قليلة ساهمت في النهضة المسرحية التي أشرنا إليها .

أما «جونو والطاووس» فهي المسرحية الوسطى بين ما يسميه النقاد (ثلاثية دبلن) ، تسبقها «ظل مقاتل» ١٩٢٣ ، وتليها «المحراث والنجوم» ١٩٢٦ . ولأوكيسي بعدها وقبلها عدد كبير من المسرحيات أثارت في زمانها نقاشات وصلت إلى حد

المشاجرات الدامية . نذكر منها : «ورود حمراء من أجلي» ، «داخل البوابات» ، و«الغبار الأرجواني» التي اشتهر مسرح برشت «البرلينر انسامبل» بتقديمها .

وموضوع «جونو والطاووس» يمس الحرب الأهلية الدامية المؤدية إلى مزيد من الجوع والخوف على كاهل الفقراء . لقد تعلم أوكيسي من تجربة الطفولة البائسة إلى تجربة النضال القومي التحرري ، وحتى تجربة النضال الطبقي ، تعلم أن يدين الحرب الأهلية بشدة ، ويعري آثارها المدمرة على بسطاء الناس ، أولئك المغرر بهم من أجل مصالح الكبار .

إن مأساة جونو ــ وهو الاسم المصغر للسيدة بويل ، ربة أسرة فقيرة ــ هي أن زوجها كالطاووس يتباهى ويدعي ، يحلم ويسكر دون أن يعمل ، مغرقاً أسرته بالديون في انتظار إرث نكتشف في النهاية أنه وهم أيضاً .

وتكتمل مأساة جونو بأن ابنتها ماري تغوى من قبل مدع آخر ، يتركها حاملاً ويرحل ، وبأن ابنها جوني الذي أصيب في ساقه خلال معركة وطنية يساق إلى الإعدام في النهاية لأنه ارتكب خيانة أودت بحياة أحد رفاقه .

إنها إذن مسرحية الإدعاء والوهم . الأب السكير يدعي أنه قبطان البحار وهو لم يبحر سوى مرة واحدة بين مينائين . والابن يدعي البطولة بينما يقدم على الخيانة والتسبب في مصرع قائد وطني . وخطيب الفتاة يدعي الثقافة والإخلاص ثم يتخلى عن الفتاة بعد أن اكتشف أن الثروة الموعودة لن تأتي . وجيري العامل الثوري الذي يحب الابنة ويدعي الطليعية والتحرر يتخلى عن حبه وينسحب عندما يعلم أن في بطنها طفلاً ، لأن مبادئه مجرد وسيلة للكسب ، ولأن إنسانيته ضيقة كالآخرين .

أما جونو بويل محور المسرحية والشخصية الرئيسية فيها ، فإنها دعامة البيت المتهاوي . والنقاد يذكرونها كأعظم أم ظهرت في تاريخ المسرح . وموهبة أوكيسي تتجلى بشكل خاص في رسم الشخصيات . إنه يستقيها من واقع حياته العمالية الفقيرة ، لذلك فإن لها على المسرح حضوراً متفوقاً على الحبكة .

يقول الناقد ساروس كاواسجي : « بشكل عام المرأة عند أوكيسي شجاعة ودنيوية ، بينما رجاله حالمون ومدعون » .

ويتابع كاواسجي : « ورغم أن مسرحياته تعتبر مآس ، إلا أن العنصر الكوميدي يهيمن عليها ، لذلك يمكن وصفها بدقة

أكبر بأنها تراجيكوميديا » . إن مسرح أوكيسي فعلاً ينتزع منا الضحكة من خلال الدموع ، والدمعة من خلال الابتسام .

من أين أتت أهمية المرأة في عالم أوكيسي ؟

ولد شون أوكيسي عام ١٨٨٠ في مدينة دبلن ، وكان أصغر إخوته . وعندما توفي والده وهو مايزال طفلاً يعاني من مرض في العينين ، تولت أمه إعالة الأطفال الأربعة ، وداوت طفلها الصغير بشجاعة نادرة وسط ظروف مرعبة من الفقر والبطالة . وعندما كبر أوكيسي واشتهر ، لم ينس فضلها أبداً ، فظلت روح سوزان أرتشر ، والدته الحنون ، شعلة مضاءة في جميع بطلاته . وهاهو ذا يقول في إحدى مسرحياته :

« عندما كان الظلام محدقاً ، كنت أنت دائماً من حمل الشمس في يديه من أجلي . لقد منحتني الحياة لألعب بها كما يمنح طفل ثري كرة ملونة » .

أتى عرض المسرح القومي للمسرحية يتمايل مثقلاً كالطاووس ، لكنه في النهاية لا يخرج عن عرض عادي متوسط الجودة . فقد أفقد الإخراج المسرحية جزءاً كبيراً من بعدها السياسي . وزاد الطين بلة حذف المخرج لمشهد إنساني هام هو مشهد الجارة مسز تانكري

التي فقدت ولدها ، وهو مشهد يصل عائلة بويل في قمة وهمها ومرحها بالعالم الخارجي من جهة ، وينبىء بالكارثة المقبلة على كاهل جونو في مصرع ابنها جوني من جهة ثانية . كما فقدت المسرحية جزءاً من حيوية وواقعية الحوار المكتوب أصلاً بإنكليزية مغرقة في العامية الإيرلندية ، وذلك عندما ترجمت إلى عربية فصحى . لكن أهم ما هنالك هو أن تفسير روح العمل ككل على أنها كوميديا على شيء من المأساة ، قلب مفاهيم المسرحية وأضاع فيما أضاع حتى فهم وحسن تفسير عدد من الممثلين لأدوارهم ، هذا إذا تجاوزنا بالطبع سوء توزيع بعض الأدوار الرئيسية ، وهي العلة التي لا يمكن إصلاحها من خلال التمرينات في المسرح ، والتي غالباً ما يقع فيها المخرج حسين الأدلبي . وأعتقد أن رسم الحركة كان يفتقر في أحيان كثيرة إلى اللمسة الواقعية التي يتطلبها جو العمل ، وكان واضحاً بعده التام عن إقناعنا بالعفوية . حتى بعض الحوارات التي تتطلب هدوءاً يصل بكل كلمة إلى أسماعنا ومشاعرنا ، ملأها الأدلبي بالحركة . واهتم كثيراً بإبراز عناصر التهريج الحركي ، كما اعتمد على أسلوب الشخصيات النمطية ليزيد ــ حسب رأيه ــ مرح المسرحية والجمل المتكررة (Stock Phrases) بشكل يثير الضحك . لكن

مرح أوكيسي مرح أليم ، فنحن ندرك واعين مع كل ضحكة المصير الأسود الذي ينتظر الأسرة التعسة . نحن نتألم مع الشخصيات في الوقت الذي تضحكنا فيه أفعالها .

لقد أفقد المخرج عديداً من شخصيات المسرحية براءتها ، وأوقعها في مفهوم الشر الثابت . والحقيقة أن العلاقات المادية — أي الوضع الطبقي — هي ما يحرك المسرحية وأبطالها ، فأوكيسي كاتب ماركسي فكراً وممارسة وحياة .

الموقف الأخلاقي الوحيد هو موقف (جيري) العامل الثوري من الابنة (ماري) عندما اكتشف كونها حاملاً ، إذ يتخلى عن حبه لها وعرضه الزواج منها . أما باقي المواقف فهي جميعاً نتيجة لواقع اجتماعي واقتصادي وسياسي ، وليست نتيجة للأخلاق .

كما سيطرت المبالغة والتهريج على أداء بعض الممثلين ، فكانوا بحرفية وليس بإحساس صادق . ولشد ما اتضح هذا في أداء يعقوب أبو غزالة لدور السيد بويل ، وأداء عبد الفتاح مزين لدور جيري . أما الآخرون فتطرفوا في تجسيد شخصياتهم رغم أن أدائهم كان مقبولاً ، وفي مقدمتهم أميمة الطاهر .

فايزة الشاويش في دور ماري كانت بسيطة ومقنعة دون آية مبالغة أو افتعال في تفسير الشخصية وتجسيدها .

أما منى واصف التي لعبت دور الأم جونو فأضافت صفحة جديدة إلى سجل أعمالها الرائعة . لقد كانت متألقة في سخريتها وعنفها ، في حنانها وحزنها . ويكفي المتفرج أن ينفعل مع الدموع النبيلة التي تندفع من عينيها كل مساء ليخرج راضياً عن شيء .

لقد تنوعت الأساليب في عرض واحد إلى حد التناقض السمج : فمن الأداء الحركي ، إلى الأداء النفسي ، إلى الشخصية النمط .. إلخ . وهذه مسألة بدهية كان لا بد للمخرج أن يعالجها من خلال تدريباته على المسرحية ، رغم أنها علة قائمة دائماً في مسرح لم يتلق ممثلوه أي تدريب منهجي ، أو يعملوا مع مخرج صاحب أسلوب إلا في النادر .

لابد أخيراً من التنويه بالديكور الرائع الذي صممه الفنان جورج ماهر ، مستوحياً جوهر مسرحية أوكيسي ، معبراً عنه بإبداع جديد حر . كنا أمام ديكور «تغريبي» محاط بستائر بيضاء كبيرة من مختلف الجوانب . أما جدران البيت فمشققة بشكل

تظهر فيه بوضوح مدينة دبلن القاتمة الكئيبة ، لتوحي لنا بأن وضع هذا البيت جزء من وضع مدينة ، وإن العالم الخارجي يطل عليه بالحرب الأهلية ، بالبطالة والفقر ، وأيضاً ليوحي لنا بأن البيت مفكك ومتهدم من الناحية الأسرية . في الفصل الثاني عندما يغرقهم وهم الثروة ، يسقط ماهر ستائر شفافة تحجب المدينة . إنهم فعلاً يحاولون الهرب ، يحاولون تحقيق خلاص فردي أناني . سواء في دعوة الخطيب المثقف (بنتام) ، أو في عدم الاهتمام بجارتهم أم الشهيد ، أو في السهرات المسرفة التي دخلت دارهم لأول مرة . إنه ديكور مبدع يضيف فيه جورج ماهر صفحة جديدة مجددة إلى أعماله ، موضحاً في «جونو والطاووس» جوانب غفل عنها الإخراج .

لكن الأزياء التي صممها لم تكن تتفق مع وضع أسرة إيرلندية فقيرة في تلك الآونة . ففي إيرلندا آنذاك كانت تعيش (١٨٠ر٢٠) أسرة : كل أسرة في حجرة واحدة . أما الموسيقا التي وضعها الفنان حسين نازك ، فكان فيها جهد واضح . وقد استخدمت ــ كالديكور ــ لعبة التغريب لإبراز التناقض بين الظاهر المرح والواقع الفاجع ، فأغنت العرض وفسرته .

إن الجوهر الفكري لمسرحية أوكيسي لا يقدم لنا حكمة تدعو إلى الضحك والفوضى ، بل يصرخ بنداء حار متألم على لسان الأم :

« يا قلب يسوع المقدس ، فلتنزع قلوبنا التي قدت من حجر ، ولتمنحنا قلوباً من لحم ودم . إنزع عنا هذا الحقد الهائل ، وامنحنا حبك الأبدي » .

حكاية حب

«أريـد أن أجثـو على الأرض وأقبـل طرف ردائك . إننـي أفتخر بأنني نظرت إليك وتأملتك ، لأنني إنسان . إن ما فعلته لا يفعله لا الملائكة ولا العمالقة ولا الأشجار ولا الأطيار .. لا يفعله إلا الإنسان فحسب . إن قلبي يمتلىء باحترام لا يحتمله ، وعيناي .. » هذا ما يهتف به فرحات وهو يرفع ناظريه لأول مرة إلى وجه الأميرة مهمنة حاكمة البلاد التي ضحت بجمالها ونضارة وجهها من أجل شفاء أختها الصغرى شيرين ــ حبيبة فرحات ــ من مرض قتال ألم بها . إن حب مهمنة لأختها هو حب عميق مطلق .. هو حب لا يجرؤ عليه إلا الإنسان .. الإنسان وحده .. ذلك المخلوق المضمخ بالشقاء والنقاء ، بالظل والنور ، ذلك الذي يغني له ناظم حكمت . وحكمت هو ذلك الشاعر الكبير الذي تغنى بالثورة ، وعشق وجوه الفلاحين في أرجاء العالم وهي تحلم

بالخبز والكرامة . وهو البلبل الذي أنشد من قفصه لسماء العالم ، وغنى للحرية .

إنه المعول الذي يلطم أسوار الظلم والاستغلال فيصل صوت ضرباته إلى أسماع المضطهدين الذين يهتفون له كما يهتف الناس لفرحات وهو يلطم الصخرة السوداء ليفجر الماء النقي من وراء الجبل ويسقي المدينة بدلاً من الماء الملوث والوباء : « إضرب يا أستاذ فرحات ، إضرب ، وأسرعي يا مياه جبل الحديد اسرعي ، واملئي آنيتنا املئي .. إضرب يا معول فرحات .. إضرب » .

ناظم حكمت شاعر قبل كل شيء .. مشعل يضيء للناس دربهم .. صرخة مليئة بالصدق والبساطة والمحبة . إنه يقف إلى جانب أراغون وغارثيا لوركا وبابلو نيرودا .. صوتاً ملتزماً يعيش الالتزام ويعاني نتائجه ، ويتغنى به أشعاراً للكادحين . كتب حكمت عدة مسرحيات قدمت على مسارح استانبول لدى ظهورها وهي « الجمجمة » (١٩٣٢) ، « منزل المرحوم » (١٩٣٢) ، و« الرجل المنسي » (١٩٣٤) . وإلى السجن دخل حكمت رافع الرأس متمسكاً بمبدئه الاشتراكي الذي اختاره والتصق به إلى آخر حياته دون أن يفسد تدفقه الشعري ، اللهم

إلا في فترات قليلة خلال وجوده في الاتحاد السوفييتي حيث أراد أن يعبر عن مشاعره الصادقة تجاه البلد الذي فتح ذراعيه له ورعاه ، فلجأ إلى التعبير المباشر الذي لا يخلو من الخطابة .

وكتب الشاعر التركي الكبير في السجن ملحمتيه الشعريتين الرائعتين «حرب الاستقلال التركية» و«الشيخ بدر الدين» . وفي السجن تعلم أشياء كثيرة ، كان أولها كما يقول : «إن فنان الشعب يجب قبل كل اعتبار أن يفهم من قبل الشعب وأن يكون فنانه حقاً» . في هذه الفترة كتب ناظم «حكاية حب» (١٩٤٨) التي ترجمت إلى الروسية عام (١٩٥٢) وقدمت بشكل باليه في موسكو عام (١٩٦٣) . استمد ناظم مسرحيته من الأدب الشرقي القديم (الفارسي والتركي) ، بعد أن ذاعت قصصه وانتشرت في الأدب الكلاسيكي وعلى ألسن الرواة الشعبيين . وحكاية «فرحات وشيرين» ليست إلا فصلاً من أسطورة «خسره وشيرين» التي نظمها الفردوسي في ملحمة سماها «الشاهنامة» ثم الشاعر الفارسي نظام الكنجوي . وبينما نظمها الأول في صورة حماسية ، قدمها الثاني كقصة غرامية محضة . ويقول أكمل الدين إحسان الذي ترجم المسرحية إلى العربية وقدم لها (وهو من استقيت عنه المعلومات السابقة التي استمدها بدوره

من مراجع عديدة أجنبيـة وعربيـة) يقـول : «ومما هو جديـر بالملاحظة أن ناظم قد خرج عن القصة الأصلية في أمرين : الأول أنه كتبها نثراً ولم ينظمها شعراً كما جرت عادة الشعراء من الشاعر الفـارسي الفـردوسي (١٠٢٥م) إلى الشاعـر العثماني لامعـي (١٥٣١)» . وفي اعتقادي أن ناظـم حكـمت أضفـى على الأسطورة نفحة من فكره وروحه ، واستطاع أن يطورها لتفصح عن مكنون شعوره لا تجاه حب الأخت لأختها أو حب الرجل للمرأة فحسب ، بل تجاه حب الإنسان للكون بأجمعه ، وللملايين الناس الذين يكافحون فيه من أجل حياة أفضل . لقد أبدل من أحداث القصة الأصليـة ، فأسقـط منها شخصيـات وأضاف أخرى ، فما هي الحصيلة ؟ ناظم حكمت شاعر وليس بكاتب مسرح : تلك حقيقة لابد من إدراكها أولاً . وبهذا فمسرحيته هذه ليست مسرحية عظيمة وليست ملحمة شعرية . إنها غير مهلهلة أو ركيكة ، بل إن فيها من اللمسات الإنسانية الصادقة الكثير ، لكنها في الوقت نفسه ليست عملاً متماسكاً أو عظيماً في عالم المسرح . المسرحية بعيدة عن الخطابة والمباشرة اللتين تتسم بهما كثير من مسرحيات الأدباء الاشتراكيين ، مما يضعف أحيانـاً المعالجة النفسية المرهفة والإنسانية للشخصيات . إن رؤيا حكمت

هي رؤيا فريدة ، ليست بالمتينة حتماً من وجهة النظر المسرحية الصرفة ، لكن لها جاذبيتها الخاصة . إنه شاعر يكتب للمسرح ، وليس أحد أساطين المسرح الشعري كما قد يفهم خطأ . وعلى هذا الضوء يمكننا أن ننظر إلى عمله الشرقي الرقيق المفعم بالبساطة والإخلاص .

إن المسرحية تبدو وكأنها تتحدث عن الحب في صور شتى : حب الجبان (الوزير) ، حب الذات (شريف) ، حب الأخوة (مهمنة) ، الحب العاطفي (شيرين) ، حب الأم (المربية) حب جميع الناس (فرحات) . لكن من عيوب «حكاية حب» ذلك التحول المفاجىء في الفصل الثالث دون تمهيد ، فرغم أن هذا الفصل يمثل لب العمل وأمثولته ، فقد استغرق الفصلان السابقان بما فيهما من معالجة نفسية مرهفة لشخصيات الكاتب حداً تضاءلت معه أهمية ما يريد قوله (وربما كانت لهذه المحبة العارمة لشخصيتي مهمنة وشيرين من قبل الشاعر أسباب ذاتية محضة لنا عودة لها في التفسير الذي ارتأيناه للعمل) . ومسرحية حكمت فيها نزوع روائي الطابع ، يكثر خلاله التعبير غير الدرامي (كالتحدث جانباً أو المناجاة) ، خاصة

في الفصلين الأول والثاني . ومن هنا ، بالإضافة إلى الطبيعة الأسطورية للنص ، تبرز عقبات العمل وثغراته . عمَّ يتحدث ناظم حكمت في أسطورته ؟ أعن عشق فرحات لشيرين ؟ أم عن الصراع بين الغيرية والغيرة في صدر مهمنة ؟ أهو البذل ثم الندم ؟ أم استعراض لأنماط مختلفة من الحب لا غير ؟ أم ترى هي صيحة بطولية اشتراكية عن عدم توفر فرصة للحب طالما هناك شر مستفحل يتوجب القضاء عليه ؟ أو ربما تعرض المسرحية كل هذه الأشياء المعقدة بآن واحد ، رغم ما يبدو عليها من بساطة تقترب بها من السذاجة . أمام السؤال الملح عما تتحدث المسرحية ، وأين تكمن حبكتها الرئيسية ، يجد المرء نفسه في حيرة لأول وهلة . نحن أمام ثلاث حبكات متداخلة عن ثلاث أنواع من الحب :

١ ــ حب مهمنة لأختها شيرين ، الذي يجعلها تضحي بجمالها وشباب وجهها الغالي ، وتكبت رغبات جسدها النضر وعاطفتها المتقدة نحو فرحات من أجلها . إنها تتساءل هل كانت شيرين تفعل ذات الشيء وتبذل نفس التضحية ، وهي إذ تتساءل هذا السؤال تتساءل هل يدب في قلبها الندم .. هل ..؟ إن الدكتور الصبان يجيب بنعم ، أما النص فيقف ، كما يبدو لي حتى النهاية

متعثراً بالحيرة ، وعلامة الاستفهام الكبيرة تنعكس وراء الرغبات المكبوتة والحب المجهض في ملامح مهمنة القبيحة . «لم يحب أخ أخاه بهذا القدر من الحب ، ولن يحب أحد بعد الآن بمثل هذا ..» إن مهمنة تضحي بنفسها في الحقيقة مرتين : مرة عندما تهب جمالها ، ومرة عندما تهب قلبها وسلطانها وتصمت عن حب فرحات .

الوزير : أنت لا تعرفين كيف تحبين يا بنيتي .. إنكن لا تعرفن كيف تحببن يا مولاتي ؟

الأميرة مهمنة : اقفل النوافذ .. إنني أشعر بالبرد .

حتماً تشعر الأميرة بالبرد فإن ذكر هذا يبعث في جسدها الرعشة ، كما يبعث في لحظات أخرى الشعور بالاختناق .

٢ ــ الحب بين فرحات وشيرين : «فرحات : أواه .. ما أبعدك .. لقد عشقت نجمة الصباح» . «شيرين : أقول إننا لم نفكر .. أنا لم أعد أفكر ، وإنما أنا وفرحات نفكر ؟ أو لا نفكر .. إنني لم أعد أتنفس وإنما أنا وفرحات نتنفس سوياً» . «فرحات : لا أستطيع أن أنسى أنني لم أضح في سبيلك بشيء ،

لم أضح بحريتي ولا بنفسي .. لا أستطيع أن أنسى الظلام والسهولة الخبيثة .. تصوري يا شيرين أنه لم يطلب مني أي شيء للوصول إليك» . كم هذا الحب معقد وجميل .

٣ ـــ أخيراً حب فرحات للأرض والناس ، حبه لبلده ، بل للكون بأجمعه ، بأطياره وأزهاره وثماره وأحجاره ، وللإنسان المكافح من أجل حياة ملؤها البراءة والسعادة .. بل بالأحرى حياة أفضل .

«فرحات : إن أهل المدينة لن يضويهم المرض ، ولن يحتشدوا في الميادين ويبكوا من سوء حالهم» .

«فرحات : لا تبكِ .. لا تبكِ أرجوك .. لا تكبلي بدموعك يدي وساعدي ، وامنحي بابتساماتك القوة لساعدي .. إنك في قلبي وفي سواعدي وفي عيوني» .

هل «حكاية حب» مباراة مثالية في الحب إذن ؟ ربما كان الأمر هكذا ظاهرياً على الأقل ، لكن العلاقة بين الحبكات الثلاث تظل قائمة على أساس من التصور والربط الذهني ـــ لدى القارىء خصوصاً ـــ أكثر منه على أساس الانفعال الدرامي التلقائي . ويمكننا على أية حال فهم المسرحية على أنها مقارنة بين

مهمنة التي ضحت بجمالها وشبابها من أجل حبها لشيرين ، وبين فرحات الذي ضحى بشبابه وبحبه نفسه من أجل حب أعظم وأشد سمواً للكون كله وللبشر أجمعين . عندما ضرب فرحات أول ضربة من ضربات معوله ، كان يفعل ذلك باسم الحب ، وبعد عشر سنوات ــ عندما ترك حبيبته وحيدة لسنوات طويلة ودخل الكهف ويده تشد على المعول ــ صارت ضرباته لأجل الحب الكبير .. حب الخير . لا ، ليس ما تقَوله المسرحية هو أن العشق مستحيل طالما هناك خطأ أو فساد يسري بين الناس . إنها تقول إن الحبيبة ليست إلا رمزاً لاتساع الوطن ، وإن حب الاثنين واحد . هي الحقيقة المطلقة ، هي الخير الجميل ، هي الأرض الطيبة . وما أشبه الصورة التي يعرضها ناظم حكمت بتوحد حب الشاعر الفلسطيني محمود درويش لحبيبته وللأرض المسلوبة بآن واحد : .

« فرحات : هل نستطيع أن نكون نحن الاثنين سعداء ونحن جالسين في جوسقك نشرب مياه عين جبل الحديد في قوارير من فضة بينما يتساقط الناس كالذباب ويموتون ؟ ..

شيرين : إنك تحب المدينة أكثر مني .

فرحات : ألست من المدينة ؟

فرحات :.. شيرين ، لن يسيل الصديد ، في السبل ولكن سيسيل منها ماء متألق كعينيك ، جميل كيديك ، رطب كأنفاسك .. ستسيل المياه في السبل الرخامية » .

إنه عشق صوفي يجمع الحبيبة والوطن في صورة واحدة متكاملة ، ومن أجلهما معاً يناضل الإنسان ... يناضل لا من أجل شيء بعينه ، بل لأن روحه مفعمة بحب كبير .. كبير ، حب لا يدري مصدره أو مآله . لكن كل ما يدريه هو أنه يقوده للعطاء دون مقابل . وهكذا يتحول الرجل العادي إلى بطل .. إلى نصف إله .

هذه هي القيمة الجوهرية في « حكاية حب » ، لكن ناظم حكمت — كما يبدو — أراد التعبير عن عوالم ذاتية عند شخصياته ، بل هي عوالمه الذاتية هو نفسه ، ولو كان ذلك على حساب السياق الدرامي للعمل وترابط أجزائه بعضها ببعض . أحد الأمثلة على ذلك ، تلك الاستطرادات بين (بهزاد) الفنان العجوز وبين (الدرويش) حول الاهتمام بالحياة والعمل أو الانصراف عنهما إلى التأمل المتصوف بالحياة الأخرى .

« الدرويش : لن تبقوا ولن تبقى نقوشكم .. إن عينيك لن ترى عاقبة الأمور ، لقد غوتك أوهام الدنيا .

بهزاد : طريقه يختلف عن طريقك ، لكنكما تلتقيان في نقطة واحدة ، أنتما تخافان الموت » .

لقد رسم ناظم حكمت شخصيته نقاشاً لأن فرحات ـــ وهذا تفسيري الخاص للمسرحية ـــ ليس إلا صورة عن ناظم حكمت نفسه ، ولأن المسرحية ليست إلا واحدة من رؤى الشاعر السجين المفعمة بالحب والتساؤل والحيرة والصمود . إن فرحات وهو ينقش النقوش الرائعة لم يكن سوى الشاعر الذي يتغنى بنهر حبه الذي لا ينتهي من القصائد ، لكن حبه في تلك المرحلة كان قاصراً ، فعلى الشاعر أن يتساءل وهو يبحث عن الحب المطلق « شيرين » ماذا بذلت كي أنال ؟ هذا السؤال تستطيع مهمنة أن تجيب عليه ، ومع هذا فحصيلتها هي المعاناة والحيرة . أما فرحات الذي يقوم بالمعجزة وينقب جبل الحديد من أجل جميع الناس الذين ترمز إليهم شيرين ، فليس إلا ناظم حكمت وهو ينقب بصبره وصموده وأشعاره الثائرة جدار الفساد وقضبان السجن

ليفي نذر ما اختاره . إذا كان هذا صحيحاً فمن هي شيرين ومن هي مهمنة ؟؟

يقال إن وراء كل عظيم تقف امرأة . وهذا صحيح ، فوراء ناظم حكمت كانت هناك امرأتان امتزجتا معاً في رؤاه إلى حد يصعب التفريق بينهما معه في هذه المسرحية . إنهما أمه من جهة ، وزوجته (بيرايه هانم) من جهة أخرى . وزوجته خاصة حافظت على حبه ، وبعثت في صدره وهو أسير ظلمات السجن مشاعر متفائلة تعشق الحياة ، عبر عنها في رسائل إليها تعتبر من أجمل وأرق ما كتب من رسائل في الأدب التركي . إن (بيرايه هانم) تتخذ في المسرحية صورتين : مهمنة وشيرين . إن حبها له هو حب الأخت والأم والحبيبة ، وهي (مهمنة) في رؤياه . أما حبه لها فيجعلها دائماً الجمال المطلق والبراءة المطلقة التي لن تشيخ ولن تتغير في قلبه وعينيه .. يجعلها شيرين . أما صورة أمه الفنانة التي كانت تجيد الرسم فيبدو أنها مندمجة تماماً بمهمنة بحيث لا تبدو كوحدة منفصلة . إن انتقال الروح إلى جسد شيرين (حبه) عن طريق جمال مهمنة (حبها) هو التناسخ بعينه من الغيرية والبذل إلى الحب المطلق . وأخيراً إلى المرأة البطلة التي تقول « سأعرف كيف أنتظر كزوجة سجين ، كأم جندي ، كن بخير يا حبيبي . لا

تأت . ابق حيث أنت » . وتظل الكلمة المتأثرة تحفر كالمعول بحافز المحبة في قلب الصخر لتفجر السعادة عن طريق تدفق الحياة ، وتظل تلك الكلمة المعول أمل الناس الطيبين المشرق في التحرر من العطش والخوف والمرض . إن « حكاية حب » ليست إلا رؤيا ذاتية تمتزج فيها ذكريات ناظم حكمت بآماله العظام ، وهي بذلك معادل موضوعي لسيرة ناظم حكمت ، ليست العامة وإنما النفسية ، في فترة هامة من حياته .

يقول الدكتور رفيق الصبان مخرج المسرحية إنه أراد تقديم حكاية حب أسطورية شديدة البساطة فعلاً ، بحيث تدخل قلوب جميع الناس ، حتى الأطفال منهم . ويضيف إنه رأى ألا يلجأ إلى أية تعقيدات في الإخراج ، بحيث يعبر الشكل عن المضمون الذي رآه . ولا شك أن للمخرج حق تفسير النص الذي بين يديه ، لكن تجاهل أي جزء من فكر الكاتب يجعل المرء يتساءل لماذا اختار المخرج ذلك الكاتب إذن ؟ وطالما أن المسألة مسألة اختيار ، فمن غير العدل أن تصبح حكاية حب الإنسانية حكاية حب نفسية أو عاطفية أو جنسية أو أية عاطفة فردية أخرى فحسب ، مهما تميزت برهافة الحس والذكاء في فهم أحاسيس

المرأة . أستطيع أن أقول إن الصبان ركز على الفصلين الأول والثاني على حساب الثالث ، ورغم الهوة بينهما وبين الثالث فالأمر من وجهة نظر الشاعر يكمن في النتيجة ، إذ أنه يحتوي على جوهر ما يقول . لقد كانت الجوقة ضعيفة وقليلة العدد من ناحية كما أن المخرج لم يدخلها في خاتمة العمل ـــ وهو أمر أساسي ـــ بل اختار لذلك وداعاً عاطفياً تحفه مشاعر الألم والندم بين فرحات وشيرين . يمتاز إخراج الصبان دائماً بجمالية الحركة المسرحية وتوازنها الدقيق المدروس . والحركة لديه لا تتخذ طابعاً جمالياً فحسب ، وإنما تعمل في الوقت نفسه على المساهمة الفنية في التعبير الدرامي ، حيث أن لها مدلولات نفسية وانفعالية يستطيع دائماً أن ينقذ بها بعض جوانب العمل من صعوبات الأداء الصامت أو الفترات الميتة بالنسبة للممثل . لكن المشكلة دائماً مع رفيق الصبان هي أن جمالية الحركة تستغرقه أحياناً إلى حد أنه ينسى تماماً فعالية التأثير ، أو يركز على أدوار معينة بحيث يخلق شيئاً من عدم التوازن في العمل ، وأذكر أن هذا حدث منذ « طرطوف » (هاني الروماني ومنى واصف) وحتى « الكترا » (فاتن جبور) وفي عديد من الأعمال بينهما .

السبب هو تلك النزعة الجمالية الأصيلة والصرفة لدى

الصبان لأن يبهر جمهوره . ولهذا فهو سريع الانفعال لمواضع الجودة ، كبير الاهتمام بها . ورغم أن « حكاية حب » أشد توازناً من غيرها ، فقد لحقها شيء مما ذكرت بالنسبة لدور (مهمنة) الذي أدته منى واصف . هذا يقودنا بالتالي إلى مشكلة أخرى في هذه المسرحية ، وهي رومانسية الإخراج . في اعتقادي أن رومانسية الإخراج أضرت بهذه المسرحية ولم تفدها ، لأن المخرج منذ البداية اختار لها بساطة التعبير ، والمعالجة النفسية الدقيقة ، ولم يختر لها المبالغة الأسطورية والشعرية .

ولو اتسم رسم الحركة ــ ومن ثم الأداء ــ بالبساطة الواقعية، لكان التأثير الرومانسي أبلغ وأشد ، ولما كان هناك من مبرر لبعض الحذلقة المفاجئة في إخراج مشاهد اللقاءات الأولى ، والمشاهد الأرضية في الفصلين الأول والثاني . ولعل أكثر الأمور تعلقاً بإخراج مسرحية ما هو الأداء ، وفيه ترتسم العيوب التي ذكرت . أخص بالذكر أداء يوسف حنا لدور فرحات في إطار رومانسي مبالغ يشعر المرء أمامه أنه يشهد تمثيلاً ــ وهو الأمر المثير للدهشة أمام إتباع الدكتور الصبان منهج ستانسلافسكي إجمالاً في الإخراج . فيوسف حنا ممثل ممتاز في بعض الأدوار ، ولكنه بالتأكيد بدأ

يتخذ لوناً ثابتاً في الصوت ، وحركة واحدة في التمثيل ، ربما لكثرة ظهوره ، وربما لأسباب أخرى . أما منى واصف فاتسمت بهذا العيب في بداية المشهد الثاني من الفصل الثاني وحتى ظهور المربية ، حيث اتخذ أداؤها طابعاً مبالغاً فيه بحيث لا يقنعك بل يدهشك .

إن أداء كل ممثل على حدة لم يتصف بالثبات وإنما تعرض للإرتفاع والانخفاض في المستوى ، وعلى هذا الأساس لا أرى مجالاً للتحدث عن الأداء سوى من خلال مشاهد مختلفة . أعلى مستوى للأداء فعلاً بدأ منذ لقاء مهمنة بالمربية في منتصف الفصل الثاني وحتى نهايته ، وهو يمتاز بالتوازن المدهش والرهافة ، والسيطرة على الحركة والصوت ، والجمع بين جمال الحركة وحسن تعبيرها الرمزي .

وجدير بالذكر أن أسجل للدكتور الصبان أداءه المدهش لدور رئيس الأطباء ــ لسبب اضطراري ــ حيث قدم لنا درساً في الهمس المسرحي الناجح ومحادثة النفس ، وهي المرة الثانية التي يظهر فيها على المسرح بعد أن ظهر في الوست هول في

بيروت بمسرحية « جعجعة دون طحن » ، وأثار في المرتين الإعجاب الشديد .

لعب نور كيالي دور المنجم بشكل تهريجي مبالغ أرى أنه لا ينسجم مع هذا العمل إلا مع كثير من ضبط النفس ، لئلا تتحول المسرحية إلى ملهاة من طراز « الفارس » .

أجادت ثناء دبسي كعادتها ، وأثبتت أنها لم تقع في فخ الجمود . وكذلك لينا باتع في دور المربية . وكانت منى واصف في أحسن أحوالها في عديد من المشاهد في الفصل الثاني . كما ارتفع أداء رياض نحاس ارتفاعاً ملحوظاً بعد الظهور الأول ، رغم أن دوره كان صعباً ، وأن تعثره في البداية جاء كتعثر جميع الممثلين تقريباً ، بسبب صعوبة الفصل الأول ركاكته المسرحية في النص أصلاً .

ديكور غازي خالدي كان ديكوراً يسمح بالحركة السهلة ، ويتسم بالبساطة في الألوان التي اقتصرت على الأسود والأبيض . جدير بالذكر أن الملابس كانت ممتازة ، وأن توزع ألوانها بين الأسود والأبيض والمقصب كان يعكس عواطف الشخصيات ويمهد لها .

أخيراً ، لو شئنا أن نتساءل هل أغنى الدكتور الصبان شخصيات حكمت نفسياً ، لكان الجواب : نعم بالتأكيد . أما لو تساءلنا فيما إذا قدم لنا فكر حكمت بالشكل الأمثل الذي يعبر عنه ، لكان الجواب : لا . لست أدري السبب ، لكن المخرج اهتم بالعمق النفسي لتضحية مهمنه ونتائجها ، وعالجها بمنتهى الإتقان ، كما اهتم بالصورة العاطفية الجميلة التي تتحول بسبب الآخرين إلى تضحية بطولية . وبهذا فالمسرحية كانت «حكاية تضحية وغرام» أكثر منها «حكاية الحب المطلق للكون وللإنسان» .

دائرة الطباشير القوقازية

كتب برشت « دائرة الطباشير القوقازية عام ١٩٤٨ ، وهي آخر مسرحياته الكبرى ، وأشدها تجسيداً لفكرته عن المسرح السردي الملحمي . يستند برشت في موضوع المسرحية إلى حكاية صينية قديمة ــ ربما كانت موروثة عن أسطورة سيف سليمان ــ ومفادها أن امرأتين تتنازعان على طفل تدعي كل منهما أنه ابنها ، فيحكم القاضي أن يوضع الطفل في دائرة لتجذبه كل واحدة إليها ، وتستطيع الأم أن تجر الطفل لأن قوة الأمومة أكبر . أما برشت فيطور الحكاية ــ كما فعل مع « كوريولانوس » لشكسبير ، و« إدوارد الثاني » لكريستوفر مارلو ، و« الأم » لغوركي ، و« أوبرا الثلاثة قروش » لجون غاي ــ إنه يتخذ المادية التاريخية منطلقاً للأمور ، فيجعل القاضي (ازدك) يحكم بالطفل للخادمة (غروشا) التي عنت به وربته وضحت من أجله حتى بسعادتها ، والتي عجزت من فرط محبتها أن تؤلمه بجذبه بقوة من

محيط الدائرة . الفرق واضح بلا ريب بين روحانية الحكاية الصينية ونظرة برشت الاشتراكية إلى الموضوع ، والمسرحية تدور في قلب مسرحية أخرى يتنازع فيها أصحاب مزرعتين جماعيتين على امتلاك الأرض . والعبرة هي أن الشيء حق للأقدر على رعايته والإفادة منه : « والوديان للقادرين على ريهم عشان يجودوا بالثمر ».

المسرحية كلها حل للخلاف الأولي حول امتلاك الأرض في الاستهلال ، وهو فضح لزيف مجتمع النبلاء المتخفي تحت بريق الأقنعة والخداع .

تأثر برتولد برشت في حياته بالمسرح الصيني وبعالم الأسطورة الشرقية ، وبحكمة بوذا وكونفوشيوس . وقد أتيح له في موسكو التعرف بالممثل الصيني ماي لان فانغ ، وانعكس هذا التأثير على مسرحه وأشعاره ، حتى دفعه إلى ترجمة قصائد صينية ، وإلى كتابة مسرحيات مثل « الإنسان الطيب » ، و« دائرة الطباشير » . وظهر هذا بشكل أوضح في دراساته النظرية بين عامي ١٩٣٧ ــ ١٩٤٨ ، ومن بينها « آثار الاغراب في فن التمثيل الصيني » و« الأورغانون الصغير للمسرح » ، ومن تلك الأصول القديمة استمد الأقنعة ، والتمثيل الإيمائي الرمزي ، والديكور

والتغـــــــريب ، وأسلـــــــــوب الاستهلال والخاتمة السردي (Prologue- Epilogue) .

ليس برشت هو الرائد الأول للاتجاه الحديث في المسرح ، فقد كان هناك فضل للحركات التعبيرية والسيريالية وغيرها ، ولكتاب مثـل : أوغست سترندبـرغ ــ السويـدي ، وفـرانك فيديكند ــ الألماني ، ولويجي بيرنديلو ــ الإيطـالي ، ومـكسيم غوركي ــ الروسي ، وبول كلوديل ــ الفرنسي ، وهوفمنشتال ــ النمساوي . ومن ناحية الشكل الفني الثوري للـمسرح ، كان الفريد غاري رائد مسرح اللامعقول . هؤلاء كلهم استلهموا تغيير المسرح من إحساسهم بعقم التكرار الإيهامي في الأطر المسرحية التقليدية والنصوص محكمة الصنع ، وفي الطبيعة المغرقة في التزييف والعاطفة . كما أن برشت ليس آخر العنقود ، فحالياً يقف كتاب كبار تتلمذوا على أدب برشت وطوروه حسب ما اعتقـدوا ، وأهمهم بيتر فايس وفريدريش دورنمات وإرمان غاتي وهاينر مولر وآرتور آداموف .

إن تعبير «المسرح الملحمي» يحمل تناقضاً في داخله ، فبعده عن الدرامية يكاد يساوي بعده عن الملحمة ، بشعريتها

وفخامتها ورموزها وتأثيراتها الحسية . وكما يقول الدكتور عبد الغفار مكاوي :

« الدراما قد تحتوي على عناصر ملحمية ، والملحمة على عناصر درامية ، ولكن الشيء العسير حقاً هو أن تقدم الدراما في إطار ملحمي ، والملحمة في شكل درامي . وبرشت لا يتحدث في الواقع عن الدراما الملحمية بل عن المسرح الملحمي » . إن علاقة كلمة ملحمية بالملحمة التقليدية علاقة واهنة جداً ، وهذا يبدو بوضوح عندما نستخدم مصطلح « الواقعية الاشتراكية » ، لأن هذا المصطلح يكشف عن بعد ما من الملحمة . إن التسمية الأدق لهذا النمط المسرحي هي «المسرح السردي الملحمي» (Das Episch Theatre) ، وبذلك تشير إلى رواية حدث ماض ، وتخلق البعد بين ما يجري على المسرح وبين الحدث المعروض ، وهو ما يختلف بالطبع عن التكثيف الدرامي ، بحيث يعطى الماضي والحاضر معاً ، وهي الطريقة التقليدية منذ «أوديب ملكاً» لسوفوكليس ، إلى « آل روزمر » لابسن ، إلى مسرح سارتر وأونيل . المسرح البرشتي يعتمد على تحطيم النظرة الارسطالية للمسرح ، على إلغاء الوحدات الثلاث ، على رفض الإيهام وإثارة مشاعر

الشفقة والخوف في نفس المشاهد ، لأن هذا في رأي برشت ليس دافعاً للتطهير ، وإنما لإسقاط عذابات الحياة روحانياً على العرض ثم العودة مستسلمين إلى الواقع المخزي في العالم الحقيقي . إنه مسرح جديد ينطلق من رفض المسرح التقليدي الذي يربط ربطاً وثيقاً بين الشكل والمضمون ــ وهي ظاهرة تميز المسرح الحديث كله ــ بحيث يصبح الشكل حاجة أو ضرورة نابعة من فكر سياسي أو مضمون ، ومن حس شعري مسرحي ، مع فهم دقيق لنفسية الجمهور ومتطلباته . لقد استطاع برشت في مرحلته الأخيرة أن يعلم الجمهور من خلال المتعة ، وأن يمتعه من خلال الدرس . ذلك هو المسرح الحق ، وإليه يأتي الشعب ، ويحبه المتعلم والجاهل معاً لأنه فن ذو فائدة ، ولأنه قائم على الصدق على الصعيدين الفكري والفني في آن .

لابد من إدراك خطأ شائع هو المزج بين كلمتي الملحمية والتغريب . إن الملحمية لا تسري على جميع أعمال برشت ، كما يفهم خطأ ، فهي مسألة بناء . كذلك شأن التغريب . فما هي الملحمية وما هو التغريب ؟ الملحمية نهج قائم على مزاوجة الدراما بالملحمة لينتج لدينا عنصر جديد .. ليس مزيجاً وإنما تركيباً ــ

إذا استخدمنا الاصطلاح الكيميائي . أما التغريب فهو بشكل رئيسي أسلوب في الإخراج والتمثيل قد يكون في النص نفسه ما يساعده ويمهد له .

إن التغريب عموماً يحتوي على جانبين : عدم اندماج الممثل في دوره من جهة ، وانفصال المسرح كعرض عن المتفرج بتحويل المألوف إلى غير مألوف . إن المسرحية تروي حكاية ، والحكاية تروي حكمة بشكل ممتع ، والمتفرج غير مطالب بأن يندمج فينسى ، بل أن يستيقظ فيغير . هذا لا يعني القضاء على العاطفة ـــ كما يفهم خطأ أيضاً ـــ إنه يعني عدم اندماج الممثل بدوره بشكل مستمر ، فهو ليس إلا ممثلاً ينقل شخصية . هذا يتم بتقطيع المشاهد والانفعال ، مما يجعل العاطفة محصورة ضمن نطاق خشبة المسرح وليس بين تلك الخشبة ومقاعد الصالة . إن العاطفة ضرورة أدائية مسرحية لا غنى عنها للمثل ، لكن الانفعال يجب أن لا ينتقل للمتفرج ليؤثر في وعيه العقلاني لما يجري أمامه : « إنه الانتقال من عصر التخدير إلى عصر التعمير » ـــ كما يقول المخرج سعد أردش .

لكن برشت يبقى شاعراً وإنساناً ومسرحياً من الطراز

الأول ، ويسارياً صاحب نظرة سياسية مرنة . ورغم أن برشت يمثل نهجاً جديداً يعاكس المنهج الأرسططالي ، إلا أن مسرحه ليس انقطاعاً عن التراث ونابعاً من لا شيء . إنه رفض للتراث بعد إدراكه العميق والإفادة من تجاربه .

هذا الانتقاء يدل على المستوى المسرحي الذي وصل إليه برشت في تطوير المسرح . لقد استطاع التغريب ــ وهذا رأي خاص ــ أن يصل ببرشت في مرحلته الأخيرة هذه إلى استعادة المواقف العاطفية الشاعرية في المسرح ، دون أن يترك أثراً إيهامياً على الجمهور . هذا ما يجب أن نأخذه منطلقاً للإفادة من مسرح برتولد برشت ، وليس نظرته التعليمية والنظرية فقط .

لا شك أن العرض الذي قدمته لنا فرقة المسرح القومي المصرية لـ «دائرة الطباشير القوقازية» من إخراج سعد أردش بإشراف البرلينر انسامبل وخبيره البرشتي كورت فيت ، عرض مدهش بأمانته الفنية لأفكار برشت وأسلوبه ، وهذا يعود إلى تعاون جميع العاملين وتفهمهم ودراستهم الجادة .

قام بالترجمة صلاح جاهين إلى العامية المصرية . ورغم أن هذا له مبرراته في رأي سعد أردش ، فقد مصرت الترجمة المسرحية

إلى حد كبير بدت معه غريبة عن برشت . السبب هو أن فرصة الاختيار كانت صعبة بين ترجمة الدكتور عبد الرحمن البدوي الجافة المحافظة للمسرحية ، وبين عامية صلاح جاهين التي تحمل شيئاً من ذاته وتضعه في النص . كان الأفضل الترجمة لفصحى مبسطة ، مع إدخال جمل عامية في مقاطع معينة قليلة عندما تدعو إلى ذلك حاجة ملحة .

الديكور الذي صممته الفنانة سكينة محمد علي كان مدروساً على أسس علمية ، وله دلالاته في اللون والشكل والمادة الخام . وهو عمل يستحق التقدير ، لأن ديكور مسرح برشت يمتلك خصائص معينة استطاعت الفنانة أن تصل إليها . واتضح هذا أيضاً في الملابس والأقنعة .

أما الألحان التي وضعها الفنان سيد مكاوي ، فرغم أنها تحافظ على طبيعة العمل الملحمي ، فقد كان ممكناً أن تصبح أفضل أحياناً دون أن تفقد تأثيرها التوضيحي ، وهو ما نرجوه في الأعمال الملحمية القادمة . إنها ليست تصويرية تساعد على إذكاء الانفعال ، وإنما توضيحية تساعد على التغريب .

تألقت في التمثيل الفنانة سميحة أيوب بدور (غروشا) ،

استطاعت أن تكسر علاقة الجمهور العاطفية بها إلى حد كبير . أفضل مشاهدها في العرض هو المشهد الذي تستيقظ فيه لديها عاطفة الأمومة ، فتحنو على الطفل بعيداً عن فزع العالم بين زعيق زميلاتها وتهديد الخطر الداهم . إنه جزيرتها منذ تلك اللحظة . وهناك مشهد الحيرة بين قلبها والطفل .. بين حريتها وبين الارتباط به . إن سميحة أيوب فنانة مثقفة وذكية إلى جانب كونها ممثلة جيدة موهوبة بالفطرة .

توفيق الَدقن كان أداؤه عادياً ، ولم يخرج عن الحدود التي عهدناها إلى نمط جديد في الأداء يتفق وبرشت .

صلاح قابيل في (سيمون شاشافا) لم يعطنا تمثيلاً مغرباً ، وربما لم تتح له الفرصة لذلك ، لكنه امتاز بالحيوية وحسن التحرك على المسرح ، وكان بهذا قريناً مناسباً لغروشا ، ليس لأن الجمهور يحبه وينتظره كصلاح قابيل ، بل لأن فيه سمات مسرحية مناسبة للدور .

أما عبد الرحمن أبو زهرة فأهم شيء في أدائه هو حركته التي تذكر بشخصية مهرج شكسبيري ، مع تخليصها من مبالغتها .

وقد أدى دوره الصغير بإخلاص يدل على أهمية التمثيل كفن وليس أهمية طول الدور أو قصره .

شفيق نور الدين لعب دور (أزدك) ، وكان أصعب أدوار المسرحية بلا جدل ، وهو يقارن بدور (شن تي) في «الإنسان الطيب» من حيث الصعوبة والدقة ، إن لم يفقه . وشفيق نور الدين ممثل قديم وقدير ، والاعتراض لا يقوم بحال من الأحوال على قدرته التمثيلية ، لكن الاعتراض هو في تفسير دور (أزدك) بهذا الشكل . (أزدك) هو الثائر الفوضوي ، هو العدالة الارتجالية ، هو الأمل الخائب المشبع بسخرية مرة . وكل هذا قد غاب . إن (أزدك) يحمل تناقضات داخلية حساسة ، مما يجعل الدور قابلاً للسقوط في الكوميديا الرخيصة والابتعاد عن اللقطة الانسانية لشخصيته ، وهو ما حدث في العرض . برشت نفسه يقول عن مثل هذا الدور : «لابد أن يكون ممثلاً قادراً على تصوير الرجل الأمين تماماً . (أزدك) رجل أمين ، صافي النية تماماً . إنه ثوري خاب رجاؤه فتحول ليؤدي دور المتشرد ، تماماً مثل حكماء شكسبير الذين يؤدون أدوار الحمقى . وإذا خرج الدور عن هذا الإطار تبدد كل الصدق الذي يقدمه حكم دائرة الطباشير» . لكن

شخصية (أزدك) في العرض كانت تنقصها القوة والأمانة الثورية إلى جانب السخرية والمرارة والارتجالية .

ليس هناك من شك أن الجهد الكبير في الإخراج يكاد يعجز عنه في عمل كهذا مخرج عربي آخر غير سعد أردش . لكني أعتقد أنه كان من الأفضل تقصير مشاهد معينة ، مثل مشهد عبث الجنود ولهوهم ، لما فيه من ابتذال مبالغ يكفي المرور به مر الكرام . كما لا يخلو المخرج من اللوم في تفسيره لشخصية (أزدك) بهذا الشكل المهتز ، فهو يغنيها من جانب ويحرمها من جانب . وهذا الإخراج المتميز والمتمكن الذي فهم برشت فهماً مبدعاً ، مخلصاً ليس لحرفيته النظرية ، وإنما لأهدافه الفكرية ونزعته التجريبية المجددة ، كان جديراً بالتخلص من كل الهنات ليكمل الصورة الفنية المشرقة التي قدمتها لنا فرقة «المسرح القومي» المصرية في مهرجان دمشق المسرحي الأول عام ١٩٦٩ .

البيك والسائق

بعد مشاهدتنا لطموحات الإخراج الرائعة ــ إن كان في « الطوفان » أم في « أنا ضمير متكلم » ــ لم يكن غريباً على بذور المسرح العراقي أن تثمر ، وعلى أخطاء التمثيل أن تقل ، ولم تكن بذلك مفاجأة لعين الخبير المتابع أن يتألق المسرح العراقي في « البيك والسائق » المقتبسة عن « بونتيلا وماتي » لبرشت ، والتي أخرجها إبراهيم جلال .

اعتمدت ترجمة المسرحية عن التشيكية على العامية العراقية ، بحيث حوفظ على جوهر النص وطابعه الشعبي ، وقد قام بها صادق الصائغ . هذا العامل بالذات حال قليلاً دون الاستمتاع الكامل من الجمهور السوري ، خصوصاً في المقاطع الشعبية للغاية في حوار الفلاحات . ولكن هذا الإعداد بدا لنا أكثر نجاحاً على المسرح من ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي إلى

الفصحى ، فقد كان من شأنه أن يعطي العرض طابعاً من الجفاف التعليمي ويقتل فيه تأثير الكوميديا الشعبية ذات الطابع السياسي .

إذا كان المسرح العراقي يعاني عموماً من قلة في الممثلين المجيدين ، فقد تخلص في مهرجان هذا العام من هذه المشكلة بتوزيعه للأدوار الرئيسية في المسرحية على ثلاثة من مخرجي المسرح هم : يوسف العاني (بونتيلا) ، قاسم محمد (ماتي) ، ومحسن العزاوي (الملحق) . وفعلاً استطاع هؤلاء الارتفاع بالعمل إلى مستوى ممتاز في الأداء تجلى في أفضل حالاته عند قاسم محمد الذي فهم منهج برشت والتزم به تماماً ، وأدى دوره بعفوية وارتجال كبيرين أوضحا كثيراً من الجوانب التعليمية في العمل للجمهور .

قدم نص «بونتيلا وتابعه ماتي» بشكل عمق روحه الكوميدية ، وجعله ينتقل من خلال جماليات مسرحية مرتبطة بمكان وزمان العرض إلى روح الجمهور ، مع المحافظة على جوهر برشت ومنهجه المسرحي . هكذا كان إخراج الفنان إبراهيم جلال الممتاز ، الذي لاحظنا تفوقه منذ «الطوفان» في عام فائت . وإبراهيم جلال بعد خبرة مسرحية طويلة ، ودراسة للسينما في

إيطاليا ، درس المسرح في الولايات المتحدة ، وكانت رسالة تخرجه هي : « الانتقال من رعشة الخوف والشفقة عند أرسطو إلى تغريب برشت » ، كما سمعت أن هذه المسرحية بالذات كانت من جملة الأعمال التي قدمها هناك كأطروحة عملية .

السؤال المطروح أمام أي عمل لمؤلف يملك نظرية معينة في الإخراج المسرحي هي مدى اضطرارنا زمانياً وفنياً للالتزام بإرشاداته المسرحية وملاحظاته النظرية . فهل من الضروري الالتزام الحرفي بما فعله برشت في « البرلينر انسامبل » عند إخراج المسرحية ؟ وهل تتلاشى الفروق بين ألمانيا والعراق ، أم هل من الممكن فصل برشت عن منهجه واعتباره مجرد كاتب مبدع ؟

هذه أسئلة مختلفة لها أجوبة مختلفة ، وهناك بالتأكيد فارق بين وجهة نظر النقاد الاشتراكيين وبين النقاد الغربيين . الأوائل يرفضون تفريغ شكل التغريب والملحمية من مضمونها ويعتبران الصلة بينهما شيئاً ديالكتيكياً ، لذا فلا يمكن في اعتبارهم النظر إلى برشت من خارج منهجه ، لأن المسألة ليست مسألة شكلية . أما النقاد الغربيون فهم يبتعدون عن فهم برشت من خلال « الواقعية الاشتراكية » ، ويعتبرونه مجرد استمرار مجدد

للتعبيرية في المسرح ، بل إن بعضهم يفصل نصوصه عن شكلها على المسرح . والسبب هو التطور الذي لحق بأشكال المسرح في أوربا ، بحيث تجاوز المسرح السياسي والحديث مفاهيم برشت وآراءه إلى أشكال أكثر تجريبية وجدة .

وليس مهماً بالنسبة للعالم العربي في رأينا الالتزام بأي من النظريتين ، بل المهم هو أن نعرف من نخاطب وأين وكيف . هذا يعني بالتالي ضرورة المزج بين النظريتين وتطويعهما للواقع المحلي . وعرض العراق من هذا المنظور قد فعل ذلك على أكمل وجه ، إذ استطاع الإمساك بجوهر برشت في المسرح ، ولكنه لم يلتزم بالضرورة بتفسيره لشخصية (بونتيلا) مثلاً ، ولم يلتزم بالطريقة التي كان ممكناً معها أن يصبح العرض صورة عن البرلينر أنسامبل ، بل قدم المسرح العرقي شيئاً شعبياً ممتعاً يقول الكثير من خلال فن والتزام جيدين ونظيفين .

لعل هذه هي إحدى النقاط القليلة جداً في عرض العراق ، التي تثير التساؤل فيما إذا كان من الأجدر تقديم بونتيلا في الوطن العربي بشكل يثير السخرية أم الحقد ، وأي التأثيرين أكثر اقتراباً من الواقع الاجتماعي والاقتصادي للمنطقة .

وقد أعلنت بعض الآراء في الوسط الفني عن اعتراضها الوحيد على المسرحية في المنحى الكوميدي المحبب الذي أضفاه يوسف العاني على شخصية بونتيلا ، مما أفقدها في رأيهم كثيراً مما أراده برشت لها من إثارة النفور في نفوس الناس .

وصحيح أن يوسف العاني فعل ذلك ، وأن التزامه ببرشتية الشخصية كان قليلاً بالنسبة للأداء ، ولكن أليس هذا أيضاً أحد أهم العوامل في نجاح العمل جماهيرياً ؟

إن المسألة جديرة بلفت النظر أكثر من إصدار الحكم ، إذ أفلت منها العاني وحيداً ، بينما حافظ الآخرون على وضوح الشخصيات فنياً وإيديولوجياً ، وبالأخص الأداء الرائع الذي قام به قاسم محمد لدور (ماتي) ، وتنفيذه الدور كراوية وممثل معاً ، فخاطب العقل قبل العاطفة ، ووصل إلى إثارة الفكر عند المتفرج لا القلب ، خصوصاً في ارتجاله عند تصفيق الجمهور لبعض عبارات بونتيلا الاقطاعي وهو في حالات إنسانيته عندما يغرق في السكر .

والحقيقة أن يوسف العاني كفنان قدير لم يكن الوحيد الذي فهم بونتيلا وقدمه هكذا ، بل يبدو لي أنه شاهد شيئاً شبيهاً

بذلك في ألمانيا . وأحب هنا أن أقتطف من كتاب مارتن ايسلن « برشت : الرجل وأعماله » : « إن بونتيلا ممثل الرأسمالية الواضح في المسرحية ، جاء شخصية عظيمة على النقيض من قصد برشت . إن بونتيلا قد سرق المسرحية » . كما علق أحد النقاد الاشتراكيين لدى عرض المسرحية في أوربا بأن التعاطف مع بونتيلا قد جاء نتيجة لانحراف في الإخراج .

وأقتطف الآن مقطعاً من كتاب الناقد الانكليزي رونالد غراي « برشت » . يقول الناقد : إن « شتيكل (وهو ممثل شهير) أدى دور بونتيلا في زيوريخ قبل أن يؤديه في برلين . ففي زيوريخ لعب الدور من دون قناع تقريباً ، فانطبع أساساً في ذهن معظم المتفرجين بطابع شخصية تثير العطف ، تعتريها في حالة الصحو لحظات سيئة قليلة كانت تأتي غالباً وكأنها عملية إيقاظ من تأثير الخمر ، حتى أصبح من الممكن التغاضي عنها .

وفي برلين كان شتيكل قد تعلم من هذه التجربة فاختار أن يظهر برأس صلعاء كريهة الشكل ، ثم جعل نفسه يبدو في صورة وغد لئيم منحل . وفي هذه المرة يبدو سحره حين يسكر شيئاً خطيراً ، وتبدو محاولات التقرب الأصيلة فيه كأسلوب التماسيح » .

ولكن لننظر رأي برشت نفسه في شخصية بونتيلا ، كما يورده في كتاباته عام ١٩٤٠ : «إن بونتيلا يمكن أن يكون أي شيء دون أن يكون فكرة مطروحة للمناقشة ، ومن أجل ذلك لا يمكن تجريد دور بونتيلا ولو للحظة واحدة من سحره الطبيعي في أي جانب من جوانبه . إن عرض مناظر السكر يستلزم قدرة فنية خاصة ، وكذلك الأمر في عرض مناظر الصحو دون إظهارها كتصرفات غريبة أو متوحشة بقدر الإمكان» . إن لمسات برشت الإنسانية هي التي أكسبت مسرحياته متعتها ، وقادته بالتدريج للابتعاد عن المباشرة التعليمية الجافة باتجاه المسرح الملحمي المستمد من أصول المسرح الآسيوي البدائي ، وذلك في أعماله الأخيرة «الإنسان الطيب من ستشوان» و«دائرة الطباشير القوقازية» . لذلك لا نجد ما يضير في فهم شخصية بونتيلا كإنسان وليس كرمز لطبقة ، فهذا ليس إخلالاً إيديولوجياً ببرشت ، بل إن نقيضه قد يكون إخلالاً بفنه وفكره معاً .

تميز العرض العراقي بتقنية فنية عالية من رسم حركة معبرة دون إغراق المتفرج في الأحداث والفقرات التي تدور أمامه ، ومن استفادة ذكية من ديكور بسيط وجميل ، ومن إضاءة مركزة بفن لتساعد على التشكيلات الجمالية . كما أدخل كل من المعد والمخرج

الأغاني ذات الطابع الشعبي كتعليق على سير الأحداث والمشاهد المتفرقة . وبرع إبراهيم جلال في خلق جو مناسب لكل مشهد ، وإيقاع خاص منبثق عنه ، بحيث أضفى على العرض حيوية ومتعة . كما حافظ مع ممثليه على أسلوب التغريب في المسرح عن طريق إلغاء كثير من الاكسسوارات والمواد الايهامية (كالشراب في الكؤوس مثلاً ، والمقاعد ، وتفاصيل الديكور الواقعية) ، وعلى تحريك أشخاص في خلفية المسرح من عمال وما شابههم ، ومن إعطاء حرية الإبداع للممثل (خاصة ماتي) في ربط المتفرج بما تقوله المسرحية ، ودعوته للتفكير باستمرار ببساطة وإقناع . كل هذا كان يؤدى بشكل أو بآخر كما أراده برشت : شعبية المسرح ووصوله لجميع الناس على حد سواء ، وجعلهم يشعرون أن ما يدور أمامهم هو تمثيل لا واقع ، لكنه تمثيل يعالج الواقع ويدعوهم لمناقشته .

تميز أيضاً من الممثلين العراقيين كل من سعاد عبد الله في دور (ايفا) ، وخليل عبد القادر في دور (القاضي) ، وسليمة خضير في دور (المهربة) .

«بيت برناردا آلبا»

إن « بيت برناردا آلبا » جزء من ثلاثية حول الحب غير المتحقق ، ثلاثية لم تكتمل حلقاتها — كما يجمع النقاد والدارسون — تسبقها « يرما » ، ثم تنقطع بسبب مصرع الشاعر المفاجىء . إنه موضوع نابع من الروح الأندلسية ، تلك الروح التي سادت إسبانيا وتغلغلت في فنها وثقافتها عبر صراع بين الموقف الفطري وبين الأخلاق المسيحية السائدة .

شاهدت عرضاً متميزاً لهذه المسرحية في بغداد ، قدمته فرقة « المسرح الفني الحديث » ، وأخرجه بشكل تجريبي جديد الفنان سامي عبد الحميد . والفرقة جمعت وخرجت أبرز فناني المسرح العراقي ، بدءاً من إبراهيم جلال ويوسف العاني وخليل شوقي إلى سامي عبد الحميد وقاسم محمد ، ومن زينب وناهدة الرماح إلى مي شوقي وسليمة خضير وفوزية عارف .

مخرج المسرحية سامي عبد الحميد هو أمين سر الفرقة . انتمى إليها عام ١٩٥٣ . نال بكالوريوس قانون ودبلوم الأكاديمية الملكية لفن الدراما من لندن ، ثم ماجستير علوم مسرحية من جامعة أوريغون الأمريكية . فاز بجائزتي أحسن ممثل عن دوريه في « أغنية التم » و « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، كما فاز بجائزة الإخراج عن مسرحية « ثورة الزنج » . شارك في أفلام : « من المسؤول » ، « نبوخذ نصر » ، و « المنعطف » ، و « الأسوار » .

أبرز ما أخرج للمسرح : « القرد كثيف الشعر » ، « المفتاح » ، « في انتظار غودوت » ، « هاملت عربياً » ، « تموز يقرع الناقوس » ، و « ثورة الزنج » .

أهم ما في هذه المسرحية أنها تكشف مدى اتساع كادر التمثيل في العراق الشقيق ، فالمسرحية تحتاج إلى أربع عشرة أنثى من أعمار مختلفة ، بينهن حوالي ست ممثلات قديرات على الأقل ، وهي ، مثل « بيت الدمية » لإبسن ، أو « هواية الحيوانات الزجاجية » لويليامز ، مدرسة وامتحان للممثلات والتمثيل .

أمام هذا الامتحان الصعب صمدت ممثلات العراق بكل

«الغول»

أجيالهن التي تبدأ بالرائدتين المناضلتين (زينب وناهدة) ، وتنتهي بشابات فتيات،إحداهن مازالت طالبة في أكاديمية التمثيل .

وكم ذكرني الإخراج الرائع الذي قدمه سامي عبد الحميد بقول للوركا يتحدى فيه مستلزمات العروض المسرحية التقليدية : « إن قطع المساعدة المادية عنا لن يكون عثرة في طريقنا ، وإذا افتقرنا إلى الألبسة ومستلزمات الديكور المسرحي ، فإننا سنقوم بالتمثيل بأجسامنا .. بألبسة عادية . وإذا ما وقفوا في وجوهنا ومنعونا من بناء مسرح كلاسيكي ، فإننا لن نتهاون معهم . عندئذ ننقل المسرح إلى الشوارع والأماكن العامة . وإذاَ ما أدركوا خطورة هذا الأمر ، فسيكون مسرحنا سرياً في المغارات والكهوف » .

في قاعة « المسرح الفني الحديث » الصغيرة كان قاسم محمد يهمس لي بمحبة حول عمل زميله ، مبدياً إعجابه باللمسات الإخراجية ، منفعلاً لأي خطأ ترتكبه ممثلة ، وكأنها مسرحيته . كذلك كان يوسف العاني يدور بقلق النمر السجين وهو يتمتم . كان ذلك قبيل افتتاح المسرحية بأيام ، والكل قلق ، متوتر الأعصاب ، حريص على سمعة الفرقة وكأنها سمعته الشخصية ، دون حزازات ودون غيرة ودون حساسيات . إن العمل الفني عملهم جميعاً ، يتقاسمون

معاً نجاحه أو إخفاقه . كما يتقاسمون مشقة إصلاح جدران القاعة المتواضعة كل عام وإنقاذها من العث ، لتبقى منبراً للفن والنضال في شارع خلفي ضيق من شوارع بغداد ، يغص منذ (٢٦) سنة بالناس رغم أنه لا توجد لافتة واضحة تدل إلى الطريق . إن القلوب تهدي — كما يقولون — والصدق يولد الصدق . لذلك كان عطاء هذه الفرقة كبيراً .. وكبيراً جداً ، فهي مجموعة خبرات متفاعلة بحيوية ، متعددة الجوانب والاتجاهات الفنية ، ملتقية على خط فكري واحد نابع من واقع الجمهور وبيئته .

في تلك القاعة الصغيرة الكئيبة المسماة « مسرح بغداد » أحيت الأضواء قفصاً كبيراً في منتصف الصالة ، كنا نحيط به كمتفرجين من أطرافه الأربعة ، بحيث تصبح المنصة مكاناً لجلوسنا ، لنحيط بالمنصة إحاطة البحر بالجزيرة ، معيدين إلى الذهن طقسية المسرح البدائي القديم واحتفاليته . هكذا أعاد سامي عبد الحميد لوركا إلى الحياة : أنشودة عطر وضوء في ليل حار حزين . هكذا انبثقت من العتمة أجساد غضة تهز قضبان القفص ، تتسلق عليها ، تلتصق النهود فوقها ، وتصبو إلى الحب والحياة والحرية .

إنه عرض تجريبي جريء ، فالقفص رمز للسجن ، يحمل دلالة ذكية للعزلة رغم الناس الذين يجلسون على بعد أمتار منه . إنه نوع من المسرح لا يتقيد بالشكل البورجوازي للصالة المسرحية ، وإنما يمكن أن يتحقق في أية ساحة أو كراج كبير : أداته الممثل الحي ، ولا شيء غير الممثل الحي . صحيح أن استخدام الموسيقا والإضاءة أضفى على العرض جمالية أخاذة ، لكن العرض يمكن أن يقوم من دونهما . إنه مسرح الإيجاز البليغ والكثافة الخلاقة . وبينما اعتادت المسارح التقليدية على اعتبار « بيت برناردا آلبا » مأساة كلاسيكية تقدم بشكل واقعي على منصة مسرح ، كسر سامي عبد الحميد هذه العوائق ، وأثبت أن العمل الفني العظيم لين مطواع ، يمكن أن يتشكل منه شيء حديث معاصر . هذه الحلول الشكلية هي بالضبط ما أفتقده في المسرح السوري ، فلدينا ممثلون ممتازون وكتاب مسرح مقبولون ، ولكن نادراً ما نجد المخرج صاحب الرؤيا الذي يتحرر بإبداع غير ممل وغير ذهني من الأطر التقليدية ليخلق عبر رموز بسيطة وتشكيل جديد معنى إضافياً يفسر ويساعد على إيصال عمق النص إلى المتفرج .

كلمة العرض تحمل التفسير وتؤكد عليه بوضوح :

«فالصراع في هذه المسرحيـة يتضح أمامنـا بين نظـامين قديم وحديث . القديم يريد المحافظة على أسسه المهترئة ، والحديث يريد أن يكسر الطوق إلى تجديد الحياة . ولقد كانت نهاية المسرحية هزيمة لعالم برناردا وتطلعاً إلى مستقبل جديد» .

أشد ما لفت نظري في العرض هو أنه ــ في الوقت الذي يكسر فيه الإيهام التقليدي ــ يخلق عن طريق الأداء النـفسي المندمج للممثل واقعاً جديداً موازياً للواقع الحقيقي . هذه فيما أرى مهمة الفن : خلق معادل مقنع للحياة ، يحمل صورتها ، ولكنه ليس مجرد نقل أو محاكاة مباشرة لها . بوجه عام كان التمثيل جيداً ، فهذا الطراز من المسرح يعتمد على طاقة الممثل . إن التشكيل في مسرح الحلبة الدائري تشكيل دقيق وصعب ، فالجمهور الجالس حول المنصة يجب أن يشاهد كل انفعال هام على وجـه كل شخصية ، في نفس الوقت الذي على الحركة فيه أن تأخذ تشكيلاً متوازناً جمالياً ذا دلالات في الوقت ذاته . تزداد صعوبة الأمر عندما تكون المسرحية واقعية ، فهذا يعني عبئاً إضافياً يتطلب إقناعاً وعفوية في الحركة ، وربما شيئاً من الارتجال . هذه الصعوبة تغلب عليها المخرج وممثلات الفرقة ، وباستثناء مسألة جمود المشهد أحياناً

بحيث تحجب عن قسم من المتفرجين انفعالات وتعبيرات بعض الوجوه ، كانت الحركة جيدة ومتناسقة ودقيقة التوازن التشكيلي .

شيء آخر أعجبني في العرض هو الحفاظ على إيقاع دقيق ومدروس ، وتحكم كامل بالصوت والصمت ، والإيماءة والحركة . وقد كرس هذا الإيقاع ذلك التواصل الداخلي الحيوي بين الممثلات ، بحيث كن يمثلن ليس بالصوت فقط ، وإنما بالعين والأذن والإحساس . لم تكن واحدة منهن تسرق المشهد أو تستأثر باهتمام خاص في لحظة لا تتركز أهمية الفعل عليها . كن يمثلن كأوركسترا سيمفونية تعزف بشكل منسجم متناسق . وبالفعل يحار المرء أيهن أفضل : زينب (برناردا) أم ناهدة (لابونشيا) ، أم مي خليل شوقي (أنكوستياس) ، أم إقبال محمد علي (مارتيريو) ، أم فوزية عارف (ماجدولين) ، أم أيسر خليل شوقي (اميليا) ، أم باهرة رفعت وإقبال نعيم بالتبادل في دور (اديلا) ، أم أنوار أحمد وسميرة الورد في دوري (برودنشيا وماريا خوسيفا) . المهم أن ثلاثة أجيال من فنانات العراق الجادات يلتقين في هذا العرض ، ليتنافسن بروح رياضية في تحقيق عمل فني متكامل نال تصفيق وإعجاب الجمهور .

ربما لم يكن هناك نفس البريق من الاتقان عند الجميع . هذا طبيعي ، فخبرات الأداء العريقة من جهة ، وجدة الأساليب المتطورة أمام الأداء التقليدي للجيل الأول من جهة ثانية ، يخلق بعض التفاوت : لكنه تفاوت لا يخل بالانسجام العام للعرض ، بل يخلق تنوعاً مفيداً ، هو بحد ذاته لعب على الإيقاع والشخصية الإنسانية الحية ذات ملايين الوجوه .

لا شك أن اختيار عمل للوركا في أي جزء من وطننا العربي اختيار حسن وموفق ، فلعله لا يوجد أقرب إلى طبيعتنا وروحنا ومجتمعنا من المسرحين الإسباني والإيرلندي إبان ازدهارهما الماضي . ومما لاشك فيه أن تفسير العمل التجريبي أبرز الإنسان فيه وعبر عن محاولة خنق رغباته ، وسجنه ضمن حدود قفص هش يحول بينه وبين رغباته . كما حافظ الإخراج بأمانة على موضوعية الصراع ، وعلى وجهة نظر برناردا أيضاً كشخصية مسرحية . لكنه ركز بشكل خاص ــ وهذا جيد ــ على التفسير الاجتماعي التقدمي لعلاقتها بخدمها ، بالتقاليد ، وبأوهام العراقة الطبقية .

إنه عرض ممتع وجميل وسهل يؤكد من جديد على تفوق الإخراج المسرحي في العراق عند عدد من المخرجين وليس عند

واحد فقط ، فهو عرض لا يخرج عن المشهد العام المسرحي الذي يبشر بالخير ، والذي نأمل أن يفيد المخرجون العرب منه ، تماماً كما يمكن أن يفيد كتاب المسرح في العراق من خبرة الكتاب المسرحيين العرب خارجه .

«الغول»

« الغول » هي أول عمل من المسرح التسجيلي الحقيقي تشهده مسارحنا ، ولا شك أن هذا العمل حقق نجاحاً كبيراً على جميع المستويات ، ولكن الذي تثيره هذه المسرحية السياسية هو : إلى أي حد يظل المخرج ملزماً باتباع نفس منهج مؤلف النص المسرحي ؟

المخرج أحمد زكي ترك جانباً تعليمات فايس ، وأسلوب تقديم مسرحيته الشهيرة هذه في جنيف وفي البرلينر انسامبل وفي مسرح روستوك بألمانيا الديمقراطية ، واعتمد أسلوباً آخر وجده أقرب لطبيعة جمهورنا وذوقه ، بحيث طغت المتعة والتأثير الموسيقي الراقص فيه على جفاف السياسة ، وحولتها إلى شيء يهز شعور الناس دون أن يغرقهم في وهمه ، ودون أن يلتزم بمخاطبة عقولهم فقط بمباشرة الجريدة .

والأهم من ذلك أن «الغول» بدت معربة بما فيه الكفاية لتحقق نجاحاً شعبياً كبيراً أينما عرضت في الوطن العربي ، وأصبحت لها نكهة محلية مميزة . هذا ليس عيباً ، وإنما هو بالذات ما يعطي هذا العرض مدلوله العالمي حتى من وجهة نظر الفن .

وإذا كان التساؤل التالي هو فيما إذا كان الإغراق في الاستعراض قد حجب فكر العمل السياسي وهجومه على الاستعمار ، فإن الجواب يصبح : أين ومتى ولمن نقدم هذا العرض ؟ وإلى أي حد يمكن التفاعل مع الجماهير العادية للمسرح العربي إذا لم نقدم لها السياسة في إطار من المتعة ؟

ما تقوله «الغول» لأوربا قد يكون جديداً على إحساسها ووعيها ، وما تقوله فنياً عن طريق إعادة الوسائل البدائية ــ مثل الأقنعة والرقص وتبسيط المسرح إلى حد تقديمه لحقائق السياسة والتاريخ بشكل وثائقي ــ قد يكون جديداً على رؤيتها ، ولكن هذا ليس بالجديد على شعبنا العربي ، وبالتالي فطريقتها في الفن قد لا تكون فعّالة في التأثير فيه ، ولا حتى في جذبه لمشاهدة العرض ، خصوصاً وأنه قد مل خطابات السياسة على المسرح . إن «الغول» لاتقدم لنا «كيف يسقط الاستعمار؟» ولا تقول لنا ما

هو فحسب : إنها تقدم في العـرض المصري المبررات المقنعـة لسقوطه .

إن ما قدمه مخرج « الغول » هو ما بدا لي الحل لمعضلة انفصام المسرح الجاد عن الجماهير العريضة . والمسرح التسجيلي أكثر توضيحية من أن يوضح في شكل العرض . العمل يقوم على مونتاج بارع بين وجهتي نظر إحداهما تسلب والأخرى تستلب ، الأولى هي طبقة المستعمرين السادَة وأتباعهم ، والثانية هي طبقة الكادحين والفقراء ، الأولى هي الاستعمار بشكل عام الذي أخذ فايس البرتغال نموذجاً له ، والثانية هي زنوج أنغولا ـــ وهم أيضاً نموذج للمضطهدين على جميع المستويات في العالم كله . وتتداخل الأدوار لا لتقدم صورة واقعية على المسرح ، بل لتقدم واقعاً فنياً مسرحياً . الواقع يصبح وثيقة إدانة ينقلها إلينا الممثلون في كوميديا تصل إلى حد التهريج (Farce) ، ورقصات تعبيرية وأغنيات كورالية ، فنصبح معهم جزءاً من الصراع لأجل الحرية ، ونهتف معهم ضد الاستعمار : ذلك الغول الزائف الذي جثم فوق صدورنا طويلاً ، والذي يندم الفقراء على كل لحظة مضت ولم يشعلوها ضده ثورة .. الغول صاحب الألف قناع والذي يترك حتى بعد انهياره

أعوانه يندسون بين الصفوف ، ويتركون على الثورة واجب تصفيتهم .

كل هذا انتقل إلينا عبر ممثلين يتضح لنا أنهم يمثلون ، إذ يشترك بعضهم (كالجوقة مثلاً) في أكثر من دور مختلف على أكثر من جبهة في الصراع الدائر ، وعبر أسلوب حيوي رائع يحافظ في كل مشهد على إيقاع خاص به ، دون أن يفقد انسجام هذه الإيقاعات ضمن الخط العام للمسرحية .

واتجه مسرح الجيب إلى استعادة هويته الواضحة في التجريب ، وإعادة خلق جو السيرك الشعبي و« الميوزيك هول » والكوميديا دي لارتي . ويصل إبداع فايس ، الذي عبر عنه المخرج بأقصى براعته ، في تلك المشاهد التي يندمج فيها كل من الطرفين ، وليس في المشاهد التي يعبر فيها كل طرف عن موقفه (مشهدي « يوانا » و« آنا ») . ففي تلك المونولوجات الحارة ، وسط ركام الوثائق التي تعلن كم من الماس والحديد ينتزع من البلاد الخاضعة للاستعمار ، يخلق تأثير مدهش يكاد يدفع بالدمع إلى العين . والفصل الأول بدا لغرابة الأسلوب وتكرار الأشياء غريباً عنا ، وأقل تأثيراً من الفصل الثاني ، حيث ازدادت حيوية الايقاع العام وتآلفنا

مع الطبيعة الفنية للعرض ، فازدادت بالتالي الصلة بين الممثل والمتفرج ، وعاد للمسرح طابعه الاحتفالي الخصب .

وقد حل المخرج أحمد زكي جميع معضلات المسرح الشامل ببساطة مطلقة ، وسيطر على المجموعات الكبيرة دون أن يحرمها من ملكة الإبداع والارتجال الناجحين ، ووضع الموسيقيين والمنشدين على منصة عالية في صدر المسرح ، وأضفى على المسرح بإضاءة بارعة للغاية أجواء المشاهد ، ترافقها في التأثير الموسيقا الممتازة التي وضعها الملحن عبد العظيم عويضة .

هل طغى الاستعراض على الفكر في « الغول » ؟ ربما قليلاً . ولكنني أؤمن بأن العرض الممتع هو الوسيلة المثلى لتوصيل فكر جيد ، وهو السابق عليه كي يتوفر للمسرح نجاحه .

وبالتاكيد برز من الممثلين بشكل ملفت للنظر الفنانة مديحة حمدي أولاً ، التي لعبت دورها بكل ذكاء وموهبة وثقة . كانت صوتاً يخاطب العقل ، ووجداناً يهز العاطفة ، كانت كل شيء : راوية ، وممثلة ، وراقصة ، ومنشدة . واستطاعت أن تحافظ على جودة أدائها في كل ذلك ، وضمن منهج متوازن برهافة بين العاطفة والعقل ، بحيث استطاعت أن تحقق ما يتطلبه أسلوب

عرض المسرح السياسي التسجيلي وأسلوب عرض المسرح الشامل بآن واحد .

كما برز بين باقي الممثلين كل من فهمي الخولي وعلي العزب وراوية أباظة وإبراهيم عبد الرزاق وسناء يونس وأحمد زكي . وكلهم تميزوا بإتقان فهمهم لأدوارهم والتعبير عنها في صيغة ملائمة ضمن السياق العام للعرض ، تتراوح ما بين الحرارة العاطفية وما بين صرخة الفكر السياسي في مسرحية فايس .

أخيراً ، فإن في تجربة « الغول » فائدة كبيرة لمسرحنا ، يجب أن نستقي منها الكثير ، فهي مسرح تجريبي ، وعرض نقي للمسرح الشامل ينطلق من فهم الجمهور ومخاطبته بأنجح الوسائل وأمتعها ، وبشكل يشده للابتعاد عن رخص العروض التجارية باتجاه ذوق مسرحي سليم . ولا يهم على الإطلاق أن يلتزم بتصورات فايس عن المسرح أو لا يلتزم ، المهم أن يقول كلام فايس بما يتناسب مع زمان العرض ومكانه وجمهوره ، رغم تصوري لرضى بيتر فايس عن العمل لو أتيحت له مشاهدته .

«راشومون» وجوهر الإنسان

أربع روايات مختلفة لحادثة واحدة يرويها ثلاثة احتموا من المطر في الغابة تحت بوابة مهجورة تدعى بوابة راشومون . إنهم كاهن وحطاب وصانع شعر مستعار ، وتفاصيل القصة التي يروون تجري في المحكمة ، ولكن ما قيل في المحكمة ما يلبث أن يتجسد أمامنا في أحداث مرئية . ما هي القصة ؟ قاطع طريق شرس يعترض فارس ساموراي وزوجته التي بهره جمالها ، يقيده بخدعة ، ويعتدي على الزوجة . بعد هذا لا نعرف على وجه التحديد ما جرى ، فجثة الزوج يعثر عليها مطعونة ، والزوجة تبكي ممزقة الثياب . قاطع الطريق له قصة ، والزوجة لها أخرى ، وروح الزوج التي تستحضر لها ثالثة ، أما الحطاب الذي نكتشف أنه شهد الحادثة وسرق سيف الفارس فله قصة رابعة . المهم أن كلاً منهم يدعي الشهامة والنبل ، أما الحقيقة فضائعة ، أو على حد قول بيرانديللو «لكل حقيقته» .

هذا هو ملخص أحداث مسرحية «راشومون» التي كانت في الأصل قصتين قصيرتين لكاتب ياباني يدعى ريونوسوكي أكوتاجوا ، ثم أعدها للمسرح زوجان أمريكيان هما فاي ومايكل كانين ، ونالت المسرحية في برودواي ــ كمثيلاتها من الموضوعات الشرقية «مدام بترفلاي» و«سايونارا» و«مشرب شاي في ضوء القمر» ــ نجاحاً كبيراً جعلها في مصاف الأعمال العالمية المرموقة . وكان أن أخرج الفنان السينمائي العظيم أكيرا كوروساوا «راشومون» للسينما ، فنال الفيلم جوائز عالمية ، وصنف في عداد أفضل أفلام السينما التي أنتجت في العالم حتى اليوم .

وإذا كان كوروساوا ــ رغم يأسه ومحاولة الانتحار ــ حياً حتى الآن يبدع رائعة إثر أخرى ، فإن أكوتاجوا انتحر عام ١٩٢٧ ، في طوكيو عن عمر لا يتجاوز (٢٥) عاماً .

«راشومون» مسرحية فلسفية فيها كثير من الشاعرية ، تعتمد على أسلوب البناء السردي المستمد من الحكاية ، وعلى الأخص من الحكاية الشرقية ، لكنها لا تفقد أبداً عنصر الجاذبية ، وتغتني بتلك المشاهد الدرامية القوية بين السرد والسرد ، مشاهد مليئة بالصراع والفعل والتطور . أفكار كثيرة تطرح على ألسنة

الشخصيات في «راشومون» : أفكار بعضها خطر وبعضها إنساني ، بعضها رجعي وبعضها تقدمي ، بعضها عبثي وبعضها واقعي . إنها مسرحية تطرح مختلف الآراء ، وعلى الإنسان أن يختار ما يريد ، ان يحب من يشاء ، ويقتنع بما يرغب . ولا شك أن المسرحية تريد أن تقول شيئاً ، لكن هذا الشيء الجوهري عام وإنساني بحيث يكاد لا يختلف عليه إثنان . إنه التأكيد على عظمة الحياة الإنسانية رغم كل الفواجع والمخازي والآثام . فالكاهن في النهاية يسلم الطفل اللقيط إلى الحطاب الفقير الجاهل الذي سرق وكذب وشهد بالزور كي يربيه . إنه ، رغم أخطائه الصغيرة النابعة من حاجته وخوفه ، إنسان . إنه ينكر أن يكون قد علمه ، بل يعلن أنه قد تعلم منه . بينما يكون صانع الشعر المستعار قد اختفى في تلافيف الغابة ، كالبوم أو كالوحش ، بسخريته الجارحة القاسية ، وقد اختطف غطاء الطفل .

حرية مطلقة تعيشها الشخصيات ، ونعيشها نحن كمتفرجين ، فكما يقول صانع الشعر المستعار : «إن الناس ترى ما تريد أن تراه ، وتقول أن تسمعه» . لكن الكاهن يؤكد : «لا تخش أبداً من قول الحق» .

وحتى من حطام بوابة راشومون المتآكل يمكن أن تولد حياة جديدة . إنها مسرحية تبحث عن جوهر الإنسان ، وبعد المرور بأنماط عدة من البشر انحدروا من طبقات مختلفة ، وقنعوا أنفسهم بالزيف أو بالبطش أو بالشرف أو بالسخرية ، تحكم المسرحية بأن أفضل البشر هو أبسطهم وأفقرهم وأكثرهم اعترافاً بأخطائه : إنه الحطاب المسكين ، وإليه وحده توكل مهمة رعاية الحياة ، حياة الطفل . رمز المستقبل .

طرحت ذات مرة أمامي آراء ترفض هذا العمل وتدينه ، لأنه عمل يؤكد أن لا حقيقَة ، أو بالأحرى يؤكد على نسبية الحقيقة ويشك بها ، بحيث لا يتوصل المرء لشيء . يومها قلت — كما أقول الآن — ليس هناك أحوج من الإنسان العربي في هذه المرحلة إلى أن يفكر ويبحث ويختار ، ليس هنالك أحوج منه لإزالة أقنعة النفاق والزيف والادعاء الكاذب ، ومواجهة صورته في المرآة بجرأة وصدق ، وليس أحوج منه لإيجاد هوية . هذا هو الدرس الذي تعطينا إياه «راشومون» : درس فلسفي إنساني رائع يعلو فوق كل الحدود والمذاهب والأزمان .

صحيح أن بعض شخصيات المسرحية تطرح أحياناً آراء

رجعية أو مغلوطة أو يائسة ، وعلى وجه التحديد أشير لشخصية صانع الشعر المستعار الذي لا يؤمن حتى بالإنسان : « إن الواحد منا يجب أن يفكر في الناس كأنهم كبار .. أبطال كبار .. أشرار كبار .. أي شيء كبير . ولكـن .. هكـذا هم . صغـار .. ضعاف .. أنانيون ، لا يؤمنون بشيء » . ولكن المسرح ليس حواراً فحسب ، وإنما هو فعل . وبالفعل ترد المسرحية على هذا القول ، فالكاهن يتابع رحلته وعمله وقد اكتسب درساً وخبرة جديدين ، فالوعظ من أجل الإصلاح هو مجرد وهم ، ولا بد من سبيل آخر للقضاء على شرور هذا العالم . وبينما يسرق صانع الشعر المستعار بطانية الطفل « لأن أحداً لابد أن يفعل ذلك » ، يضم الحطاب الفقير والدستة أطفال اللقيط إليه . لقد سرق لأن سيفا ذا مقبض من الفضة « يمكن أن يجفف دموعاً كثيرة » . لا الزوج الساموراي الذي نكتشف أمامنا حقيقة جبنه وادعاءاته ، ولا قاطع الطريق صاحب الصورة الخيالية البراقة في أذهان الناس والصورة الضئيلة المزيفة الرخيصة في الحقيقة ، ولا الزوجة التي باعت نفسها لزوج تحتقره لأنه من طبقة أعلى من طبقتها لتعلو عن طريق الزواج من خادمة إلى سيدة ، ولا صانع الشعر المستعار بحكمته الأنانية المستغلة وفرديتـه المؤذيـة ، لا هذا ولاذاك منهم يمثـل الإنسان

الإنساني كما يجب أن يكون ، فهم إما متكبرون أغنياء متغطرسون فارغون ، وإما فقراء غير واعين طبقياً يلاحقون أحلاماً ذهبية يدوسون خلالها على قيمهم وكرامتهم بل وحتى إنسانيتهم . ويبقى الحطاب بكل جهله وذنوبه مثالاً للطيبة النادرة والمحبة الصافية والرحمة النبيلة ، لذلك يستنكر الكاهن أن يصفح عنه قائلاً : « أصفح عنك ؟ أنا الذي يجب أن أعود لأطلب الصفح . لم أكن أفكر إلا في تعليم الناس ، ولكن أنت الذي تعلمني » . وتعجز اللغة والكلمات عن الإتيان بمزيد ، فيحيي الاثنان بعضهما ، وينطلق كل منهما في سبيله لإتمام رسالته في هذه الحياة . إن « راشومون » في الحقيقة ليست على الإطلاق مسرحية تشاؤمية ، ولا أدري إن كانت هذه سمة الكاتب الياباني الذي يتصف بالتشاؤم ، أم نتيجة جهد الزوجين فاي ومايكل كانين في تخليصها من هذا التشاؤم . لكنني أرى المسرحية عملاً ينتزع الأمل من هوة اليأس ، والضوء من حالك الظلمة ، والتفاؤل من لجة التشاؤم ، وبذلك فقيمتها الوجودية والإنسانية كبيرة . إنها عمل مثالي الفكر ، لكنه واقعي إلى درجة مذهلة في الوقت نفسه ، بحيث يمكننا القول : إنه من الأعمال الخالدة .

تقتضي « راشومون » من المتفرج أن يمسح من ذهنه الأفكار

الثابتة المسبقة عن المسرح ، فبناء المسرحية يختلف جوهراً عن أساليب البناء الغربية ، فهي سباقة على بعض الأساليب المجددة في المسرح العالمي . وكما نعرف فإن بعضاً من أعظم كتاب ومخرجي الغرب استلهموا من الشرق حكاياته وفنونه للخروج من أزمة التكرار والجمود في المسرح الغربي المعاصر .

أبرز نقطة سلبية في عرض المسرح القومي المقبول عموماً هي أن العرض خلا من تفسير ، أو من محاولة تفسير النص . إن ما أشرنا إليه في مطلع هذه الدراسة هو بمثابة تفسير ، ومن المحتمل أن توجد تفسيرات أخرى ، ولكن أن يمر النص على خشبة المسرح بحيادية دون إضافة عمق ما لما وراء الكلمات ، فهذا نقص كان جديراً بالمخرج أن يتلافاه بمزيد من التأني والتحليل . وهذه مهمة لا تقل أهمية وإمكانية وقدرة عن تحريك الممثلين وإتقان شكليات المسرح الأخرى . والتفسير الذي يؤكد على البعد الطبقي وراء كل شخصية هو أكثر التفسيرات مثولاً ، وفي نفس الوقت قرباً من عصرنا وإنساننا ، فهو تفسير يضيف معنى جديداً ، بل يؤكد على معنى موجود في ثنايا النص ، يحتاج لمن يركز عليه ويكشف النقاب عنه .

إن الحيادية في تقديم عمل مثل « راشومون » تجعل المجال خصباً لإساءة الفهم ، خصوصاً وأن النص ــ كما ذكرنا ــ مليء بعبارات تشاؤمية ساخرة ويائسة من كل شيء ، حتى من الإنسان . ومحمد الطيب ــ مخرج المسرحية ــ له تاريخ مسرحي طويل شديد التناقض بحيث يخيل إلى المتابع أنه أمام شخصين مختلفين تماماً . بعض الممثلين يتحدث عن الطيب كموهبة مرنة تتكيف مع مُتطلبات الجمهور ببراعة جمالية ، ويشيدون بقدرته على تعليم الإلقاء المسرحي السليم . وبعض المخرجين والفنانين يعتبرونه مثالاً على تردي الذوق الفني والتجارية المبتذلة . الأعمال التي قدمها محمد الطيب يمكن أن تؤكد هذا الالتباس . فالطيب الذي أخرج « مدرسة النساء » والعديد من الأعمال التجارية الرديئة والرجعية التي يصعب على الذاكرة إحصاؤها ، يختلف عن الطيب الذي أخرج للمسرح القومي « زواج فيغارو » ، لبومارشيه ، و« تلميذ الشيطان » و« جان دارك » لبرناردشو ، و« موت بائع متجول » لآرثر ميلر . بل إن هذين (الطيبين) يختلفان عن ثالث أخرج أعمالاً غنائية فيها تحد كبير لقصور إمكاناتنا الفنية والتقنية ، مثل أوبريت « كان ياما كان » ، وأوبرا(!) « علاء الدين » . وبغض النظر عن نجاح هذه الأعمال الفني ضمن

المشهد المسرحي في حينها إلا أنها كانت رائدة وتستحق المناقشة ، على عكس العروض التجارية الهابطة .

« راشومون » هي واحدة من أعمال النوع الثاني بالتأكيد ، أي أنها من عداد أعماله الجادة . ولكن لاشك أن الخط التجاري في المسرح يترك بصمات حتى على الأعمال الجادة . ونحن نذكر الميلودرامية الفجة التي لطخت من دون مناسبة بعض أعمال محمد الطيب ، كما نذكر اللمسات الكوميدية في غير محلها ، أو الاستفادة الفجة من مدارس شكلية جديدة لم يتيسر هضمها بعد كما يجب . نذكر هذا ونحن نستعرض « زواج على ورقة طلاق » ، « كفر قاسم » ، و« برج المدابغ » . وإذا لاحظنا أن هذه الأعمال الثلاثة كلها عربية ، يمكننا أن نستنتج أن محمد الطيب في إخراجاته للنصوص الأجنبية كان يستلهم شكلاً جاهزاً لها ، كما رآه أو سمع وصفاً عنه أو قرأ وثائق حوله . في مرحلةما ، يكاد جميع المخرجين أن يقلدوا ما تعلموه وما شهدوه . ليس هذا أمراً مستهجناً أو استثنائياً : المطلوب فقط من الناقل أن يكون مقلداً جيداً ، وأن يقلد العمل الفني بنجاح على قدر إمكاناته وطاقات مسرحه . في هذا حالف النجاح محمد الطيب غالباً إلى حد معقول ، لكننا

دائماً كنا أمام تصور أجمل من التنفيذ ، سواء في « موت بائع جوال » أم في « راشومون » .

ربما لو عرضت « راشومون » بعد عشر سنوات لكان لنا عليها حكم آخر أقسى بالتأكيد ، لكنني اليوم أجدها محاولة كلاسيكية في نوع خاص من المسرح الشرقي ، حظيت بنجاح مقبول يقترب من الجودة في كثير من المقاطع ، وذلك بفضل المستوى العام الجيد للتمثيل بوجه خاص . في معظم دقائق العرض كان هناك توازن ، وهدوء ، وكبح لجماح الانفعالات الزائدة ، بحيث كان العمل نقياً من بعض العيوب السائدة في أعمال قديمة للطيب ، وبحيث إن فيها عودة إلى الجدية والبحث عن الفن . صحيح أنه نوع من « المسرح الميت » — كما يسميه بيتر بروك عادة — ولكنه مسرح نحتاجه مرحلياً ، ومنه سنبدأ بعث الحياة .

لا شك أن طموحاً صعباً مثل هذا يسعى للتشبه بالواقعية الحرفية ، ويحتاج إلى مسرح دوار ، سيلقى بعض الصعوبات ، وسيخرج ببعض الثغرات . من أبرز هذه الثغرات ضعف مشهدي المبارزة ، نتيجة للاستعانة بخبير كاراتيه وقتال ياباني بدلاً من إخراجهما مسرحياً — والأمران مختلفان بالطبع عن بعضهما —

مما أدى إلى وجود خطر دائم على الممثلين وربما على متفرجي الصفوف الأولى حين يطير السيف من يد أحدهما ، إضافة إلى عدم الإقناع . ولم يكن هناك كبير فرق بين المبارزة البطولية حسب رواية قاطع الطريق ، والمبارزة الجبانة حسب رواية الحطاب ، فكلا المبارزتين هزيل ، ضعيف ، وغير مقنع ، لأن الممثلين خائفون . يقودنا هذا إلى مسألة أخرى هي عدم اتضاح الفروق بشكل دقيق وواسع بين الروايات المختلفة عند جميع الشخصيات ، وبما أن المسرحية تعتمد على حوارات ثنائية أو ثلاثية في أبعد تقدير : (الحطاب ــ الكاهن ــ صانع الشعر المستعار ــ الزوجة ــ قاطع الطريق ــ الزوج) ، فإن السيطرة على الإيقاع مسألة هامة ، خصوصاً وأن جزءاً كبيراً من المسرحية سردي تماماً . في عرض « راشومون » كان الإيقاع بطيئاً أحياناً ، وكان الإيقاع أحياناً أخرى واحداً بين تجسد رواية وتجسد أخرى .

بشكل عام سيطر محمد الطيب على إلقاء الممثلين أكثر مما سيطر على حركتهم . ولكن هذا كان يتم أحياناً بشكل يركز على بعض العبارات الرجعية ضد المرأة على لسان صانع الشعر المستعار (نور كيالي) ، مضفياً عليها طابعاً مبالغاً من الكوميديا بحضور

مسرحي قوي ألهب أكف الجمهور بالتصفيق لها . أجادت منى واصف كعادتها ، متقنة حركة جسدها والتعبير بيديها بطريقة أخاذة ، مسيطرة على أبعاد الشخصية بأبعادها النفسية المختلفة بين رواية وأخرى . أما عدنان بركات فكان أفضل ممثل لدور قاطع الطريق ، إذ أداه بقوة وحضور جيد ، ولكنه لم يخرج كثيراً عن شخصيته كعدنان بركات ليدخل في جلد «كاجومارو» . كان أبرز ما في أدائه هو الإلقاء الواضح القوي المتدرج في طبقات الصوت المعبرة مع مقتضيات النص .

رياض نحاس قدم دور الكَاهن باقتضاب في الحركة ودقة في الأداء ، فكان ناجحاً في أدائه ، بعيداً عن أية محاولة لسرقة المشهد، إلا أن تجاوب تعابير وجهه خلال صمته الطويل كان يشكو من بعض الجمود . رابع الأدوار المتميزة كان دور فيلدا سمور الصامت تماماً ، فقد تحررت حركتها إلى حد كبير عما عهدناه فيها عبر عروضها مع «المسرح الجامعي» ، فهي رافد جديد شاب لممثلات المسرح القومي ، أكد حضوره بمرونة ورشاقة وفهم .

وفي حين لم يكن كل من بهاء سمعان (أم الزوجة) ، ورياض شحرور (المدعي العام) بارزاً أو متميزاً ، وعانى حسن عكله

(الحطاب) وبسام لطفي (الزوج) من مشكلة سوء توزيع الدورين ، التي لم ينقذهما منها حرارة أداء الأول ، أو تمثيل الثاني . لم يحتمل حسن عكله ثقل دور الحطاب ــ كما فهمناه وحللناه ــ فبدا في إطار مختلف عن النص . صحيح أنه أكسب بطء المشهد بعض الحيوية ، لكنه أخل بمفهوم الشخصية ، لأنه في الأساس بعيد عنها كل البعد . كذلك بدا بسام لطفي باهتاً في حضوره المسرحي وتلاؤمه مع الشخصية ، وازداد الأمر مع مشهدي المبارزة اتضاحاً . هذا الذنب يشارك فيه اختيار المخرج بشكل كبير ، فلا بسام لطفي يوحي بفارس ساموراي ، ولا هو بقادر على التعبير بوجهه وصمته عن أحاسيس الشخصية . إن له طابعاً آخر من الأدوار الحيوية ذات الطابع العاطفي ، وهذا الدور لم يكن دوره ، بما فيه من انفعال داخلي ، ثم لمسة كوميدية في النهاية .

أعاد الديكور إلى ذاكرتنا الإتقان القديم جداً لرسم مناظر على خلفية من قماش ، وقام بها الفنان محمد شفيق المنفلوطي . أما باقي الديكور فأغلب ظني أنه منقول عن عرض عالمي . ورغم إتقان الديكور ، إلا أنني وجدته تقليدياً على مسرح لا يمكن أن يسمح بإخراج واقعي تماماً بمحدودية تقنياته . لذا بدا غريباً عن

آسلوب البقع الضوئية والسرد المباشر للجمهور . كان المفترض أن نشهد ديكوراً رمزياً للغاية ، بعيداً عن الإيهام غير المقنع في الخلفية ، رغم نجاح تصميم وتنفيذ البوابة بإتقان عظيم . ينفرد هذا على مشهد الحصان الخشبي الذي تمتطيه الزوجة عند أول ظهور لها ، فقد سرق الحصان انتباه الجمهور في أخطر مشهد من مشاهد العرض ، وأضحكهم حين كان يجب التركيز على كل كلمة أو إيماءة . أما الموسيقا التي وضعها عدنان أبو الشامات اقتباساً عن الموسيقا اليابانية فكانت موفقة جداً ، لولا أن استخدامها كان أحياناً يبدو مقحماً ، على طريقة أفلام المغامرات التجارية .

أنتيغون آنوي

إن الصراع عند آنوي هو بين السياسة بشكلها النفعي وبين المطلق ، وفي هذا الصراع تكتسب الشخصيات الإغريقية أبعاداً وملامح جديدة ، ويثرى الفعل التراجيدي بتفاصيل إنسانية مرهفة وصغيرة ، يسوقها آنوي بحذق وذكاء عبر حواره البارع على الطريقة الفرنسية ،كما ورثها عن جان جيرودو الذي ترك له محله في المسرح الفرنسي بلا منازع . لقد عبر آنوي من جزء كبير من فكره في إطار حي غني بالدلالات ، بحيث إن كثيراً من النقاد يعتبرون « أنتيغون » أفضل ما كتب من مسرحيات ، وإن كنت شخصياً أميل إلى اعتبار مسرحيات أخرى من أعماله موازية لها،وفي مقدمتها « القبرة » و« روميو وجانيت » و« بيكيت أو شرف الله » .

إن النص يوازن في الموقف بين القوتين المتصارعتين (أنتيغون وكريون) ، ولكن علي عقلة عرسان اختار فوراً ، وبشكل غير

مباشر طبعاً ، التعاطف مع أنتيغون ــ وهذا في رأيي الأنسب لنا ــ ولكنه بالمقابل يفسر شخصية كريون بشكل أقرب إلى سوفوكليس منه إلى آنوي ، فيظهره ديكتاتورياً وطاغية أكثر منه سياسياً وداهية . ولكن ماذا فعل عرسان بالجانب الشكلي من العرض ؟

إن أول السلبيات التي تبدو لنا هي محاولة عرسان الشكلية لإجهاض طموح آنوي في تحديث «أنتيغون» . وأعتقد أنه من الواضح أنه طالما وضع المؤلف الأحداث وسط ديكور محايد ، فإن هذا يحمل إيحاء للمخرج بأن يكون لباس الشخصيات محايداً أيضاً ، لا يدل على زمان أو مكان معينين ، وبالتالي فهو معاصر . والحديث كثيراً ما يحتوي على إشارات حول أحمر الشفاه ، والسجائر ، والقهوة ، هذه الأشياء اليومية التي لا علاقة للإغريق بها من قريب أو بعيد . وقد تطورت هذه التجربة لدى آنوي ، حتى ضمنها إرشاداته المسرحية صراحة في عمل لاحق هو «القبرة» . ويظهر التناقض مضحكاً عندما يفترض في أول ظهور لايسمين أن تظهر في ثياب النوم : «المرضعة : ... وهل هذا يليق بالأميرات ؟ إنكما لستما على الأقل مرتديتين ملابسكما ...» وإذا

بها ترفل في ثياب فخمة بعيدة كل البعد عن المشهد . وبينما يصل الطموح بآنوي إلى حد رغبته في هز الأطر التقليدية للمسرح والاقتراب من النظريات المجددة الحديثة ، بحيث كان يسعى لاستلهام التراث وبعثه بطريقة فذة ، بينما كان آنوي يطمح لهذا لم ينعكس أي أثر له على إخراج عرسان ، إلا في جعل المقدم يلبس بذة سوداء ، ويبدو وسط هذا النغم الكلاسي نشازاً . ويبدو لي وكأن عرسان قد حاول أن يطوع نفسه للأسلوب . ولو كان هناك منهج إخراجي يتميز به بشكل واضح لكان هذا مبرراً ، ولكن الأمر بدأ وكأنه قفزة كبيرة إلى الماضي تتجاوز معطيات أسماء عظيمة في تاريخ المسرح الحديث لمخرجين مثل برشت ، أو غوردن كريغ ، بحيث نصل إلى أنه ليس هناك منهج أو أسلوب واضح . لقد أعاد عرسان «أنتيغون» شكلياً إلى أحضان الكلاسيكية ، في الوقت الذي يسود فيه المسرح المعاصر اليوم الاتجاه نحو تحديث الأعمال الكلاسيكية نفسها .

وإذا اعتبرنا هذا من حق المخرج وحريته ، وناقشناه ضمن الإطار الكلاسي ، لوجدنا أنه قد اعتمد في الشكل على الإسراف في الجمالية ، بحيث أعطى لعرضه انسياباً شعرياً سكونياً انعكس

على رسم الحركة (الميزانسين) بوجه خاص . ولكن هذه الشاعرية امتدت إلى مبالغات في الأداء التمثيلي ، وارتسمت في غنائية رومانسية في الإضاءة ، محاولة أن تجد في الشكل معادلاً فنياً لشاعرية النص ، مما جعل حركة عديد من المشاهد تبدو متكررة وبطيئة . وظهر هذا بوضوح في مشهد الأختين ، وفي مشهد أنتيغون وهيمون خطيبها . بل إن هذين المشهدين يشبهان بعضهما في الإيقاع والجو ، وذلك رغم أن تميز كل مشهد عن الآخر أمر ضروري ، فالهدف الرئيسي للمسرحية يجب ألا يستبق في نظر المتفرج الأهداف الصغيرة التي أشار إليها ستانسلافسكي . وازداد رسم الحركة تعقيداً عبر السلالم الصغيرة التي ملأت كتل الديكور ، دون أن ينبثق من الموقف النفسي أو يخدم دلالات الصراع .

إن الجمالية التي حظي بها العرض بإسراف ورومانسية فائقتين بدت أحياناً مجانية وفي غير مكانها الصحيح . ولا ينجو من هذه الملاحظة سوى المشهد العاطفي بين أنتيغون وهيمون . إن ميزتها الرئيسية تنحصر في حفاظها على رؤية فنية شاملة وموحدة للعرض رغم أنها كثيراً ما أثرت على إيقاعه وجعلته يتثاقل ببطء ،

وهذا ما حدث بشكل أساسي في المشاهد المتجاورة في الفصل الأول .

لقد وضع آنوي على لسان المقدم في منتصف المسرحية الفوارق الأساسية بين المأساة والدراما ، ويبدو أنه كان يشعر بخطورة أن تقدم مسرحيته في إطار الميلودراما : حيث «هؤلاء الأشرار بعنادهم» ، وهذه البراءة المضطهدة ، وهؤلاء الآخذون بالثأر ، وهذه الأرض الجديدة ، وومضات الأمل تلك . أما في المأساة فإننا نعرف «أنه لم يعد هناك أمل ، ذلك الأمل القذر ... ولم يبق للمرء إلا أن يصرخ ، لا أن يئن ، لا ولا أن يشكو ، بل يجأر بملء عقيدته بما عليه أن يقوله ، بما لم يقله أبداً ، وما لم يكن عساه يعرفه ، وكل ذلك دون جدوى ، لا لشيء إلا لكي يقوله المرء لنفسه، ولكي يتعلمه هو نفسه» وأخشى أن يكون تفسير الشخصيات إنسانياً قد قربهم في إخراج عرسان من عالم الميلودراما إلى حد ما،على عكس ما أراده آنوي ؟!

من الملاحظات العامة على عرض «أنتيغون» أنه اتسم بصدق التفسير ولكن ليس بصدق التمثيل . فكان معظم الممثلين لا يمثل وإنما يتظاهر بالتمثيل .

واختلفت مناهج الأداء وتوزعت ، حتى بدا أنه ليس هناك من أسلوب . وأشير بشكل خاص إلى النصف الأول من الفصل الأول حيث تجلى في الأداء إحساس مسبق بما سيجري بعدئذ ، الأمر الذي يعيد إلى المسرحية الحديثة الجو القدري القديم من ناحية المضمون ، والذي ترفضه كل مناهج الأداء والإخراج من ناحية الشكل . وهذا ما حكم معظم الشخصيات بما في ذلك ثناء دبسي (أنتيغون) ، التي افتقدت براءة وطفولة وحيوية الشخصية في المشاهد الأولى المشار إليها . ولكن ثناء ما لبثت أن تخلصت من الإيقاع القاتم الذي يجري على وتيرة واحدة في أدائها ، وقفزت إلى انفعال إنساني صادق في المشاهد التي عبرت فيها عن أحاسيس أنتيغون الداخلية وموقفها المتمرد من سلطة كريون . والواقع أن الممثلين كانوا يشكون من فقدان التواصل والانسجام الداخلي فيما بينهم في غالبية مشاهد المسرحية ، ومع هذا فقد تخلصت المشاهد المشتركة بين ثناء وثراء دبسي من هذا العيب إلى حد ما .

وتظل ثناء دبسي أكثر ما يلفت النظر وهي تتألق في واحد من أعظم أدوارها على المسرح ، فتحمل عبء المسرحية الأساسي على كتفيها ، وتهز شعورنا معها في معظم مشاهد العرض . أما

ديكور نيرة ثابت ففي تصميمه فكرتان ممتازتان ، أولهما استخدام التكعيبية كتعبير عن محايدة المكان وابتعاده عن الدلالة على مكان وزمان معينين ، وثانيهما الاكتفاء باللونين الأسود والأبيض ، وهو ما يعكس جوهر الصراع التراجيدي من جهة ، ويساعد على بساطة الشكل من جهة أخرى ، ويبرز دور الإنسان وسط هذه الكتل الصماء والستارة البيضاء المشدودة في الخلفية من جهة ثالثة . ورغم أن الديكور يشكو شيئاً من التماثل المنظوري ، إلا أن اختلاف أحجام الكتل خفف هذا الانطباع . وقد ساعد على إبراز جماله تلك الستائر السوداء والبيضاء التي كانت ترتفع مع ازدياد حدة الصراع ومأساوية الفعل الدرامي في المسرحية . وقد زاد من بساطة الديكور إلغاء قطع الاكسسوار تماماً ، باستثناء العرش البسيط للملك كريون ، وأتاح فرصة التحرر من التفاصيل المربكة للمخرج عادة .

أما موسيقا حسين نازك فلم نجدها مناسبة أبداً لجو العمل ، فمن ذا يفكر بوضع موسيقا متعددة الآلات الحديثة لمسرحية «أنتيغون» الفردية ؟

إن جو المسرحية وإيقاعها الفردي يحتاجان لموسيقا

بسيطة ، آلة أو آلتين فقط ، تستطيع أن تعبر عن المواقف المتعددة بإخلاص وانسجام وليس بتعارض ، كما في نهاية المشهد الذي يحكم فيه كريون على أنتيغون بالموت مثلاً . هناك شيء من عدم الإدراك لأي من البعدين الإغريقي والمعاصر في الموسيقا التأثيرية .

لقد خرجت «أنتيغون» عرسان إلى النور خطوة إلى الأمام بين أعماله السابقة ، فهي تقف في طليعة ما قدم مع «العنب الحامض» و«احتفال ليلي خاص لدريسدن» . وإذا كان مايزال مصراً على التقليدية في أعماله ، وبعيداً عن منهج واضح لتدريب ممثليه ، فإن لديه بالمقابل ميزة الإحساس العميق بالنص ومحاولة تقديمه في رؤية جمالية تخدمه وتفسره .

إن «أنتيغون» ضمن أعمال المسرح القومي علامة بارزة أعادت إليه اتجاهه الجاد في الفن المسرحي . ولكنها انسابت كساقية وسط جفاف المسرح ، ولم تتدفق كنهر غزير المياه يحفر مجراه ويمد السواقي الصغيرة حوله ليمحو عطش الأرض .

مسرح العبث بلا عبث

في عام ١٩٦٩ كتبت مقالاً في مجلة «المعرفة» بعنوان «العبث وبيكيت .. وانتظار غودوت» قلت فيه :

«إن مسرح الطليعة يعرض القلق والخوف . إنه يدين ، لكنه لا يقترح الحل ، ولا يقدم فعلاً . السبب أنه علينا نحن وليس على الشخصيات المسرحية مسؤولية إيجاد الحل واتخاذ الفعل» .

يومها وجدت لمسرحية بيكيت ، بعد أن استعرضت التفسيرات المختلفة لها ، تفسيراً جديداً سياسياً أسميته «تفسير العالم الثالث» . واعتبرته يزاوج بين الدين والسياسة بعلاقة شبه جدلية . وتساءلت : «هل يمثل بوزو الاستعمار ؟ إنه سيد بالتأكيد ، فهو يحمل سوطاً في يده ، وقسوة في ملامحه ، وعجزاً في أعماقه . إنه يردد الأوامر بلا مبرر . لكن ، إذا كان بوزو يمثل الاستعمار حقاً ، كيف يمكن له أن يتحول إلى ذلك العجز

والضعف في نهاية المسرحية حين يسقط في الحفرة ويندب طالب النجدة ؟ ربما كان هذا ما يصم بيكيت الاستعمار به » .

لكني يومها اعتبرت كلاً من استراغون وفلاديمير نموذجاً إنسانياً حياً ، بينما اعتبرت (بوزو) ممثلاً للحكومات البورجوازية الوطنية ، و(لكي) للناس المسحوقين الذين يكمن فيهم مستقبل الثورة البروليتارية الحقيقية .

كان ذلك التفسير محاولة لتطويع مسرحية بيكيت إخراجياً ونقدياً بحيث تتلاءم مع واقعنا السياسي دون أن تفقد عبثيتها المتجلية في موضوع انتظار الإنسان للعدالة الخفية التي تأخذ — كما في حبكتي المتشردين من جهة والسيد العبد من جهة أخرى — شكلاً ازدواجياً يمس جوهر السياسة والدين بآن واحد .

بين عام ١٩٦٩ وعام ١٩٧٤ حدث الكثير على صعيد الواقع ، واتسعت أبعاد الصراعات — بل اتضحت — وأخذت شكلاً دموياً وعالمياً ، خصوصاً في المنطقة العربية ، وأصبح لانتظار غودوت مفهوماً أكثر تحديداً ، مبنياً على نفس محور تفسيري للعمل ، وقد تحقق بنجاح ممتاز على يد الشاعر والكاتب المسرحي ممدوح عدوان .

وفي الأصل ، نجد مسرحية « انتظار غودوت » ، رغم كل ما هوجمت به من صفات ، مازالت تثير الإلهام الشاب من جديد ، والحماس النقدي عند كتاب كبار ، فجون غاسنر يحترمها ، وسارتر يعلن إعجابه بكاتبها . وهاهي مسرحية للكاتب اليوغسلافي ميورداخ بيلاتوفيك تظهر تحت عنوان « وصل غودوت » ، وفيها يضع نوعاً من الاستمرار لمسرحية بيكيت هنأه عليه بيكيت نفسه . في هذه المسرحية يعود غودوت فإذا بالجميع يفكرون بقتله حفاظاً على انتظارهم الميتافيزيقي . ويمنح غودوت « لكي » حريته قبل أن ينتهي ، فإذا به يلعب دور السيد والمؤلف يقول : لم لا يكون « لكي » هو ماوتسي تونغ : إنه شاعر وقوي ويعرف ثمن الحرية وثمن العبودية ؟

وقد ظهرت رواية بوليسية أيضاً تحت عنوان « دون انتظار غودوت » ، كما كتبت أنا نفسي مسرحية مستوحاة من مسرحية بيكيت بعنوان « الذي لا يأتي » .

الذي قصدته من هذا الاستعراض هو التدليل على أهمية المسرحية : « تلك الرائعة الصغيرة » ، كما أسماها أحد كبار النقاد . ونص ممدوح عدوان ليس إعداداً لمسرحية بيكيت ، لكنه إعادة

تأليف لها على غرار ما فعله الكتاب المحدثون بالأعمال القديمة ككتابة «فاوست» أو «أنتيغون» أو «هاملت» من جديد على يد غوته أو آنوي أو ستوبارد .

إن مسرحية «الانتظار» التي قدمتها فرقة المسرح الجامعي مسرحية من تأليف عدوان ، وعلاقتها بمسرحية بيكيت ، كما يقول عدوان في برنامج المسرحية ، «كالعلاقة القائمة بين بناء يقوم إنسان بتهديمه ويبني من حجارته مصنعاً» . ويتابع الكاتب قائلاً : «للانتظار في حياتنا العربية وجود يلقي ظله على كل تفاصيل هذه الحياة . وللانتظار مؤسساته والمنتفعون منه والمخدوعون به وضحاياه . إن هناك وجوداً كاملاً قائماً على الانتظار ، وغودوت ، طبعاً ، لا يأتي .. والخطأ يتضح في المسرحية نرى هذين الرجلين مضطرين للانتظار على الرغم من قناعة كل منهما أنه لن يأتي ، وأنه إن أتى قد لا يكون مفيداً» ... ليس لدي ما أقوله عن مضمون المسرحية السياسي الذي يتوضح في هذه الكلمات وفي المسرحية نفسها بوضوح يمزق أستار العبث ، ويقدم لنا شكلاً آخر للمسرح : شكلاً سياسياً تماماً بلا غموض ولا تساؤلات وجودية ولا عبث . ليس لدي ما أقوله سوى أنني أقف إلى جانب

ما تقوله مسرحية عدوان بكل حماسة ، وأرى فيما تقوله شمولاً وصدقاً وجرأة إلى أبعد الحدود . إنها مسرحية تعرية لكل مراحل اللعبة التي تسقط الفقراء في أسر سلاسل العبودية ، وتدفع بعضهم لممارسة الاضطهاد على بعضهم الآخر ، وبالتالي التحول إلى شيء قرين باستعباد الامبريالية (بوزو) للدول الصغيرة المتخلفة . وتتم مراحل اللعبة ، وينخدع بها الظالم والمظلوم ، فيبقيان مكبلين بوهم الانتظار في مقبرة قرب شجرة زيتون . إنهما يحلمان ، كما يحلم الإنسان العربي بفلسطين ، بأرض فيها أشجار زيتون ، وليس «خازوقاً» كالزيتونة الجرداء العجيبة التي انتظرا إلى جانبها طوال الأيام الماضية . إن علاقة بوزو بـ «لكي» ، علاقة السيد بالعبد ، علاقة الامبريالية التي تنهض على أكتاف العالم الثالث ، هذه العلاقة هي تجريد أعم لما تحتويه علاقة استراغون بفلاديمير وهما من وطن واحد وجذور واحدة ، وأصدقاء . بوزو هو المعادل الموضوعي لفلاديمير ، و«لكي» هو المعادل الموضوعي لاستراغون . وهنا يتقابل الإنساني والحي مع المجرد والعام في صورة جدلية تنور ــ شأن كل المسرحيات العظيمة ــ لأبطالها ولنا سبيل الرؤية الواضحة .

لم يكن النص لينجح ضمن الأهداف التي وضعها لنفسه

أكثر من نجاحه على يد ممدوح عدوان . ولكني كنت أقترح له إضافة صغيرة هي علاقة ما أكثر وضوحاً بين بوزو وغودوت ، علاقة تواطؤ على أقل احتمال ، إن لم يعنيا شيئاً واحداً . والنص على جودته ونجاحه ، وبعيداً عن اهتمام بيكيت المسكين وعبثه وقلقه وتساؤلاته ، يحمل المشكلة المؤرقة لأي مخرج يتعامل مع نصوص ممدوح عدوان وهي سيطرة النص فكرياً ، بحيث يكاد المخرج لا يجد ما يضيفه إلى العمل ، فتظل سلطة المؤلف واضحة على خشبة المسرح في الكلمة وتأثيرها ، بل وفي طبيعة إلقائها أحياناً ، وفي الموقف وتكنيك الإخراج وردود فعل الجمهور أيضاً .

لم ينج مسرح ممدوح من ذلك إلا في « كيف تركت السيف » بنسبة ما ، بينما ظل هذا الهم الإخراجي المحض قائماً في باقي نصوصه . هذه الصفة كانت الأساس الذي سيطر على الرؤية الإخراجية لنائلة الأطرش ، فأبعدت العمل عما كان ممكناً أن يفيده ويساعد على نجاحه بصورة أفضل ، وهو الالتزام بالرؤية الشكلية لمسرح العبث ، القائمة على شيء من الارتجال ، وعلى فنون السيرك والتهريج في « الميوزيك هول » . وبالتأكيد فإن كلمة المسرح السياسي لا تنفي عن عروضه المتعة النابعة من العمل

المسرحي نفسه وليس من الكلمات وحدها ، الشيء الذي لم يتوفر في العرض .

الإخـراج

انتهجت نائلة الأطرش في أول أعمالها بعد تخرجها من بلغاريا منهجاً ذهنياً ـــ كما بدا لي ـــ في تدريب الممثلين ، بدلاً من المنهج الشعوري الذي أشرت إليه قبل قليل ، والذي توقعت أن يحقق شيئاً على الخشبة إذ يقدم لنا استراغون وفلاديمير بطريقة أكثر حياة وبساطة وعبثاً ، يقولان ويفعلان بعض الأشياء دونما سبب أو تفسير منطقي مدروس . أردت تلك العفوية الإنسانية البسيطة والواقعية لتشكل تناقضاً مع صورة « بوزو » و« لكي » الرمزية ، فالحياة يجب أن تتم وأن تأخذ شكلاً إخراجياً موحياً بالانتظار ، ثابتاً كلقطة الكاميرا ، والرمز يجب أن يأخذ طابعاً إيمائياً متحركاً كلقطة السينما .

نائلة الأطرش قدمت إخراجاً أنيقاً للمسرحية ، لكنه إخراج أكاديمي فحسب ، إخراج غير جريء أو طليعي لمسرحية طليعية وجريئة كمسرحية « الانتظار » ، حتى ضمن الإطار السيـاسي

للمسرحية . وتميز إخراج نائلة بحسن رسم الحركة ، وتنويعها ، والاستفادة من أرجاء المسرح كلها باستمرار وملئها حيوية . لكن استمرار هذا ، واعتماد المخرجة على الجانب النظري والفكري في منهج تدريبها للممثلين أفقد العرض الإيقـاع الملائم لمضمونـه . فأصبحنا أمام رجلين يتحاوران .. لكننا نادراً ما أحسسنا أننا أمام رجلين ينتظران . المسرحية سارت على إيقاع واحد يزداد سرعة أحياناً خشية الإملال ، لكنه لم يزدد بطئاً أبداً . كان الخوف من أن يسبب العرض اللامعقول مللاً ، أكبر من الحرص على خلق التعبير الإيقاعي الملائم تماماً . لكن المسرحية كانت قابلة لأن تكون ممتعة جداً ، لأنها كوميديا ناجحة في الوقت نفسه . لقد حاولت المخرجة أن تستعيض عن الإيقاع النفسي العام للمسرحية بإيقاع ينحصر في تكرار الحركة ، ولم يكن ذلك بكاف .

لم يصحب رسم الحركة الحيوي والمتقـن وسائـل تقنيـة ملائمة ، فالإنارة كانت قوية وبيضاء تماماً ، ولم تعط عمقاً وفراغاً في المسرح ، أو توحي بأي جو . ساعد على ذلك أن الديكور بدا مفتقداً للروح الجمالية ، ولم أكن لأتخيل الشجـرة الجرداء في مسرحية « الانتظار » إلا بشكل إنسان مصلوب ، ولم أكن أتخيل

خشبة المسرح إلا أكياساً من الرمل ، وحفراً للخنادق ، فهذا ما يتلاءم مع تفسيرها السياسي ، حيث الأمل هو العودة للأرض المغتصبة ، وغودوت هو الحل الذي لا يأتي ، وبين هذين يتكرر غرق الإنسان في الصمت والخنوع والانتظار .

لذا ، بدا لي الديكور فاقع الألوان ، حاد الخطوط ، غائم الخلفية . لكن المخرجة استفادت فائدة كبيرة من الأرجوحة التي وضعتها في عمق المسرح وطورت من خلالها الحركة . لقد كان الإخراج مجتهداً ، لكنه لم يكن مبهراً أو مدهشاً كما كنت أتوقع لإخراج مثل هذه المسرحية الطليعية السياسية أن يكون .

في «الانتظار» على وجه التحديد ، كان محمد حوراني يلعب شخصيته هو في الحياة وليس فلاديمير ، وهذا عيب مهما بلغت أوجه التشابه بينهما . ولأنه لم يعش دوره شعورياً ، فقد كان في لحظات الصعوبة (كالضحك مثلاً أو الانتقال من موقف لنقيضه) يفتعل . عباس النوري لم أجده أصلاً مناسباً لدور استراغون ، رغم ما يتمتع به من الموهبة ، وما قد يصلح له من أدوار أخرى ، لذلك أيضاً لن نحاكمه بدقة لكي لا نظلمه ، لكنه وهو يمثل كان واضحاً أنه يمثل . مع هذا ، لا بد من تحية هذين

الممثلين على المستوى المقبول من الأداء الذي قدماه كهواة تمثيل ، ومحاولتهما المخلصة لشد انتباه الجمهور باستمرار إليهما وإلى المسرحية ، وفي هذا نجحا بشكل لا بأس به أبداً مع اعتبار صعوبة دوريهما والمسرحية .

رشيد عساف في (بوزو) كان متميزاً بلا شك ، شديد الثقة من حركته ومن إلقائه ، لكن الدور يحتاج إلى إيماء وكاريكاتيرية أكبر . أما صبحي سليمان (لكي) فكانت الفرصة متاحة له لإبداع مدهش في دوره القصير ، واستطاع أن يحقق مستوى جيداً من الأداء ، إلا أنه كان من الممكن أن يظهر أكثر إضحاكاً وإبكاءاً في الوقت نفسه .

أخيراً ، لا شك أن مسرحية «الانتظار» قد حققت نجاحاً معقولاً على جميع المستويات الفكرية والفنية والسياسية ، وأنها كانت خطوة جديدة وجريئة على الدرب الذي اختطه فنانو المسرح الجامعي لأنفسهم ، بحيث سجلوا لهذا المسرح استمراراً وكياناً متنامياً من خلال جهدهم المتواصل . ولا شك أن انتظارهم كان انتصاراً ، لأنه مليء بالعمل وليس قبولاً لظروف الفن الصعبة التي قد تدفع الآخرين للاستسلام .

قصة حديقة الحيوان

«قصة حديقة الحيوان» هي أولى مسرحيات الكاتب الأمريكي ادوارد آلبي ، كتبها عام ١٩٥٨ ، ونالت نجاحاً فائقاً عندما عرضت مع مسرحية بيكيت «تسجيل كراب الأخير» . ومن يومها تتابعت مسرحيات آلبي الذي انضم اسمه لقائمة كتاب الطليعة أو من يسمون عادة بكتاب العبث . كتب آلبي «صندوق الرمل» و«الحلم الأمريكي» و«من يخاف فرجينيا ولف» . وهو يعتبر أحد كتاب مسرح اللامعقول لأنه على وجه الخصوص هاجم في أعماله المسرحية أسس التفاؤل في المجتمع الأمريكي ، وأظهر الجانب المظلم منه .

يقول الناقد مارتن ايسلن عنه في كتابه «مسرح العبث» : «إنه منذ مسرحيته الأولى قد أظهر قوة ومرارة تهكمه اللاذع» . ويضيف قائلاً : «في حوار مسرحيته الواقعي وفي موضوعها هناك

تعبير عن عدم قدرة إنسان لا منتمٍ غريب على إقامة صلة حقيقية حتى مع كلب ، إذا استثنينا الصلة مع الإنسان . إن قصة حديقة الحيوان ، ذات صلة قرابة وثيقة بعالم هارولد بينتر » . نحن إذن أمام تراجيديا صغيرة خانقة ، رغم لمحات التهكم المرير .

لعل المجال لا يتسع هنا إلى أكثر من الإشارة إلى الفوارق الأساسية بين مسرح العبث الفرنسي ومسرح العبث الأنغلو ساكسوني ، لكن في الثاني هناك نوع من المحافظة على الدراما ، والتعبير الإنساني المرهف عن الغربة وعدم التواصل في المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي . من هنا فإن مفهوم هذا المسرح مفهوم تقدمي نقدي ، بعيد عن شكليات بعض العبثيين الفرنسيين ممن يحملون مفاهيم فنية خالصة ، أو مواقف سياسية انعزالية وفردية ، كما عند يونيسكو على سبيل المثال .

هذه هي في الحقيقة نقطة الإنطلاق — على ما يبدو لي — في اختيار وليد قوتلي لمسرحية آلبي الرائعة كباكورة لأعمال فرقته . إنه اختيار موفق ، في تحد واضح ، إذ يقوم العمل على شخصيتين في مكان محدود هو جزء من حديقة عامة . (بيتر) هو البورجوازي الصغير الذي يعمل في دار للنشر ، ويحافظ على

تقاليد حياة ثابتة منظمة يصعد فيها السلم الاجتماعي خطوة خطوة ، قانعاً بحياته ، طامحاً لزيادة ملكيته ، منكفئاً على قوقعته وذاته . أما (جيري) فيقدم نفسه بكلمات قليلة : «أنا عابر سبيل دائم ، وموطني البيوت المقرفة المكونة من حجرات مفروشة في الناحية الغربية من مدينة نيويورك، أعظم مدينة في العالم» . ويثرثر جيري طويلاً وهو يعد بيتر بين حين وآخر أن يحكي له عن حديقة الحيوان ، ومن خلال ثرثرته يرسم صورة حياته الفقيرة البائسة ، وغربته القاتلة عن أي إنسان ، بل عن أي حيوان ، بينما يسأله الآخر بسذاجة : لماذا تعيش في ذلك الحي ؟ وأخيراً ينازع جيري بيتر على مقعده في الحديقة ، يستفزه ويتحداه صارخاً : «قل لي يا بيتر ، هل هذا المقعد .. هذا الحديد وهذا الخشب .. هل هذا هو شرفك ؟ أهذا هو الشيء الوحيد في الدنيا الذي تقاتل في سبيله ؟ أتستطيع أن تفكر في شيء أكثر عبثاً ؟ وعندما يجبر بيتر على الصراع وقد بلغت إهانات خصمه أشدها ، معرياً حتى أخص الخصوصيات في حياته ، يلقي جيري بصدره على السكين التي منحها بنفسه لبيتر . لقد خطط لموته منذ البداية بمهارة، بعد أن بلغ به اليأس ذروته من التواصل الإنساني .

وكما يقول الناقد يوسف عبد المسيح ثروة في كتابه «مسرح

اللامعقـول » ، فإن « الإنسان غير المتـواصل بتجاربـه وأعمالـه وفعالياته وسلوكه مع الآخرين يفقد سمات هويته الاجتماعية ليصبح فرداً وحيداً بأشد ما تكون الوحدة قوة وظلاماً وأنانية . هذه هي ميزة مسرح آلبي ، الذي ينضم لسلسلة الكتاب الأمريكيين الذين هاجموا سطوة المال وآلة النظام الحديدية الباردة ، من أمثال أونيل وأوديتس وميلر ، ولكن بطريقة جديدة .

إن العبث في هذه المسرحية هي ما يؤول إليه الصراع تجاه قوة غاشمة لا فكاك منها ، وهو تلك النزعة التدميرية للنفس في مجتمع صلب وقاس يسحق الإنسان ، ويجرده ليس من فرصة العيش الكريم فقط ، بل من معالم إنسانيته . هذه الغربة ليست مقتصرة على المجتمع الرأسمالي فيما رأى ، فالاغتراب في مجتمع لا هو رأسمالي ولا هو اشتراكي أقسى وأشد . كل الشعارات عندئذ تزيف ، ويطغى بريق المادة ، وتتلاشى أحاسيس الأمان والمحبة . « قصة حديقة الحيوان » بالتالي ليست مسرحية أمريكية ــ رغم واقعيتها الفذة ــ بل هي مسرحية إنسانية ، تصور من خلال لعبة الموت التي يخوضها جيري مع رجل بورجوازي غريب إلى أية درجة من القهر والاغتراب يمكن أن يصل الإنسان .

وسط ديكور من الإعلانات الصارخة ــ صممه الفنان يوسف عبدلكي ــ وأحاطه بسور حديقة عامة مغلق يكاد يشبه الأقفاص التي تسجن فيها الحيوانات ، وضع المخرج بطليه . حتى مقعدي الحديقة وضعهما بشكل يوحي بالغربة والعزلة ، كل ظهره للآخر . ومع خلفية صوتية من الدعايات والصخب يبدأ العرض : إيقاع متوتر حيوي يأخذ بالأنفاس ، ولا يدع أمام المتفرجين لحظة يشرد فيها بعيداً عنه . تجسيد جسدي وصوتي مندمج مع لحم الشخصيتين ودمهما ، تجسيد بلغة الحركة الرشيقة المعبرة المرسومة بدقة . إنه فهم أمين للنص إلى حد بعيد ، يذكرني فعلاً ببعض العروض الطليعية العالمية التي حظيت برؤيتها في بلدان أجنبية ، ويقف أمامها نداً لند . إنه إخراج بعيد عن الحذلقة والاستعراض ، بعيد عن البهرجة والإبهار المجاني ، إلى حد أن جهد المخرج ينصب بكل غيرية إلى حجب ظله عن خشبة المسرح ، وجعل الحياة تدب في جيري وبيتر اللذين يتحركان ــ بل يعيشان ــ بمنتهى الحيوية . وفي اعتقادي أن المخرج قد لجأ إلى جميع وسائل التدريب المسرحية في آن ، من معايشة نفسية ، إلى تدريب جسدي ، إلى تفهم عقلي .. إلخ . وإذا كانت بداية وليد قوتلي مع «مسرح الشعب» في حمص عندما أخرج له «توباز» غير مشجعة ، فإن

صمته الطويل ، وإخراجه التلفزيوني لمسرحيات الأطفال ، أخفيا لنا مفاجأة كبيرة .

ليس من عمل خال من النواقص ، أو على أقل تقدير من اختلاف وجهات النظر . ولعل التمثيل على جودته ، والإخراج على تفهمه ، يشكوان من بعض الهنات . لقد كان أداء زيناتي قدسية الحار والمنفعل لدور (جيري) جيداً بوجه عام ، لكنه كان على وتيرة واحدة تقريباً من الانفعال ، خاصة في صوته ونبرة إلقائه . وكانت حركته الجسدية ، على الرغم من الطموح الواقعي النفساني للأداء ، على شيء من التوتر البالغ الشبيه بمشية النمر أو خطوات راقص الباليه . أما عبد الرحمن أبو القاسم في دور (بيتر) فكان أكثر حذراً وانسجاماً ودقة ، لكن تعايشه مع رفيقه كان مناقضاً في بعض الأحيان لمفهوم الغربة الذي تكرس المسرحية نفسها له . والواقع أن هذا صعب للغاية : كيف يمكن أن يتم التواصل والانسجام بين الممثلين في حين يعبر العمل عن عدم التواصل والغربة ؟

أما الإضاءة فكانت هادئة ، معبرة عن جو العرض النفسي ، لكنها كسرت بألوانها وتبدلها بعضاً من واقعية العرض .

كما بدت نهاية المسرحية ــ أي انتحار جيري بيد بيتر غامضة لبعض المتفرجين العاديين ــ وهذا ما رأى فيه بعض الزمـلاء المخرجين نقصاً ما في العمل . لكن الواقع أن النهاية في حد ذاتها ميلودرامية إلى حد ما ، بحيث أن مارتن ايسلن يرى فيها العيب الوحيد في المسرحية ، بكل العاطفية والتسامح في موقف جيري وهو يموت . ولا أعتقد أن الإخراج يمكنـه أن يحذف كل عنـاصر الغموض من حبكة ذكية بارعة وذات نهاية مفاجئة كهذه . إن هذا هو بداية تعايش المتفرج مع العمل المسرحي خارج حدود الصالة الضيقة ، وفي حدود المجتمع الواسع .

لقد استطاع الفنان وليد قوتلي والفنانين زيناتي قدسية وعبد الرحمن أبو القاسم أن يقدموا بداية موفقة للمختبر المسرحي ، جادة شكلاً ومضموناً ، وتجمع بين الاتقان الكلاسيكي والحداثة الطليعية . ونحن نأمل لهم مستقبلاً مشرقاً إذا لقيت جهودهم الدعم الكافي من الجهات الرسمية ، فهي أخيراً فرقة مغامرة ، تتحدى كل التقليدي السائد ، وترفض جميع قيم التجارة والمجتمع الاستهلاكي في الفن ، لتخاطب كل ما هو إنساني وعادل ونبيل فينا .

ثلاث حكايات تجريبية

« ثلاث حكايات » هي ثلاثِ مسرحيات من فصل واحد للأرجنتيني أوزوالدو دراكون ، أخرجها لفرقة المسرح التجريبي التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية فواز الساجر . لقد اختط سعد الله ونوس للمسرح التجريبي أن يكون تعليمياً ، وأن يتوجه لقطاع كبير من الجمهور لم يألف المسرح . وهنا كان التناقض الكبير ، فالفرقة تعرض في صالة صغيرة تقليدية هي (صالة القباني) ، والجمهور الذي يأملون مخاطبته لا يقبل على المسارح ولا يرتادها ، بل إن ذوقه في أحيان كثيرة لا يتقبل التعقيد الفني ، ويرفض أن يخاطبه المثقفون من فوق بطريقة متعالية كدرس . لهذا كانت مسيرة هذه الفرقة خلال سنوات أربع مرتبكة ومشتتة رغم طيبة النوايا ، وتقدمية الطروحات : فمن عرض « يوميات مجنون » غوغول التي أداها بنجاح وحيداً الفنان أسعد

فضة ، إلى عرض «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» التي أعدها ونوس عن فايس (ولم يوفق إخراجها الأول نتيجة للحذلقة والافتعال تأثراً بمدارس أوربية معينة ـــ ثم أعاد مخرجها الساجر إخراجها بشكل أفضل) ، نأتي إلى عرض «ثلاث حكايات» لدراكون الذي يمثل أوضح عمل في مسيرة هذه الفرقة ويجسد أفضل طروحاتها الفنية والفكرية ، مستخدماً لغة تجريبية ملائمة للتواصل مع الجمهور العريض ونسف البناء التقليدي للمسرح ، وللتعامل القائم بين الفنان والجمهور . إنه مسرح الفرجة الشعبية ، حيث لا فاصل بين المنصة والصالة ، بل حيث لا منصة ، بل عرض يدور في الصالة نفسها في الأروقة التي تحيط بالمتفرجين ، حيث يشخص الممثلون الخمسة (٤ شباب وفتاة) جميع الأدوار بالأقنعة والأدوات المعلقة بوضوح أمامنا على جدران المسرح . لا إيهام ، بل لعبة مكشوفة صريحة ، لكنها فنية وحيوية وممتعة . حقيقة التجربة وأهميتها لا تكمن بالتأكيد في عروض مسرح القباني وإنما في إمكانية هذا العرض لأن يقدم في أي معمل أو تجمع شعبي دون تقنيات معقدة . «المسرح التجريبي» جدير بأن يغير اسمه وهويته ، فهو لا شك أفضل «مسرح جوال» لدينا ، ونحن نحتاجه بتلك الصيغة حتى نفسح خارجه مجالاً للتجريب في التأليف

والتمثيل بوجه خاص ، وكي يكون معبراً حقيقياً عن ظموحاته الشعبية العريضة التي مازالت نظرية وحلماً .

تعالج مسرحيات دراكون الثلاث موضوع استلاب الإنسان وانسحاقه في المجتمع الاستهلاكي ، لكن زوايا المعالجة تتنوع عبر كل مسرحية . فالأولى «حكاية ضربة الشمس» هي مأساة بائع متجول يصاب بضربة شمس ، ولا يجد عناية أو رحمة لأنه لا يملك ثمن العلاج ، حتى يموت بين يدي زوجته دون أن يأبه له أحد . والثانية «حكاية صديقنا بانتشو» تدور حول بورجوازي صغير غير واع لوضعه الطبقي المسحوق يتدرج في الخضوع للمنطق الرأسمالي التجاري مع شركة متعددة الجنسيات ليكون مطية لها حفاظاً على سعادته الخاصة القذرة ، فيصل به الأمر لتدبير صفقة لحوم إلى إفريقيا الوسطى يستخدم فيها لحوم الجرذان ، فتؤدي لانتشار الطاعون ومصرع ملايين الزنوج ، ولكنه مازال يبرر لنفسه جريمته بحق الإنسانية بشتى السبل ، وقد تخلت عنه حتى الشركة بعد أن خدمها مقابل الفتات الذي اشترت به إنسانيته . أما المسرحية الثالثة «حكاية الرجل الذي صار كلباً» فهي تحكي عن عامل عاطل لا يجد عملاً ، مثله مثل

آلاف العمال ، يضطر لينال قوته وقوت زوجته أن يقبل بأن يكون بديلاً عن كلب الحراسة الذي مات في أحد المصانع ، ولا يلبث أن يعتاد على هذا الدور اللاإنساني الذليل ، فيفقد اتزانه العقلي ويبدأ بالاغتراب عن مجتمع البشر بعد أن اعتاد الوقوف على أربع ، حتى أن زوجته عندما تحمل تخشى أن يلد الطفل كلباً .

• ليست مسرحيات اوزوالدو دراكون الثلاث ذات مستوى واحد ، ولا حتى ذات معالجة فكرية واحدة ، فالنماذج التي تعرضها تختلف ، خاصة نموذج البورجوازي الصغير في « بانتشو » . إن البطالة التي تسحق الرجل في الحكاية الثالثة وتحيله إلى كلب ، لا ذنب له فيها ، وضررها يعود عليه وحده ، لذلك فنحن نرثي له ، وإن كنا في نفس الوقت نرفض خضوعه واستسلامه . أما بانتشو فهو يختار طريقاً يؤذي غيره من بني البشر ويصبح السلاح القاتل في يد آلة الاستغلال . أما في الحكاية الأولى فنحن نتعاطف تماماً مع البائع المسكين المسحوق . ويتفاوت مستوى المسرحيات الثلاث في فنيتها ، كما تتفاوت في الدرس ومقدار التعاطف في علاقتها بالمتفرج ، فمسرحية « حكاية ضربة الشمس » هي أضعفها دراميا ، وهي لا تتجاوز أن تكون مشهداً صغيراً في عرض من الطراز الذي نسميه في بلادنا

«مسرح الشوك» ، مع فارق أنها مأساوية وليست ملهاوية . إنها نص صغير ، صارخ ، سردي تماماً ، كخبر في جريدة .

بينما نجد المسرحية الثانية «حكاية صديقنا بانتشو» أكثر براعة في حبكتها ، وفي رسم الشخصية المحورية ، وفي الوصول إلى النتيجة بطريقة غير مباشرة . ولكن هذه المسرحية تستخدم أسلوب المبالغة ، فبدلاً من صفقة لحم فاسد مثلاً ، نجد الكاتب يفترض صفقة لحم الجرذان ، وهي فرضية بعيدة واستثنائية ، خاصة وأنه يصورها بالتفاصيل عبر رحلة سفينة البضائع حيث تفوح رائحتها النتنة بشدة خانقة . هذا ما يجعل من المسرحية في النهاية عملاً شبه فانتازي رغم خلفيته الفكرية التقدمية الناقدة . إنها درس تعليمي رائع ، ولكن اقتناعنا بحقيقة ما يحدث ضعيف .

أخيراً ، نجد أن مسرحيته الثالثة «الرجل الذي صار كلباً» هي أمتن مسرحياته الثلاث بنياناً وأشدها تأثيراً من خلال إتقان اللعبة المسرحية . إنه يبدأ المسرحية من آخرها بتغريب واضح ، فهناك جملة ممثلين يعلنون أنهم قدموا إلى المدينة ليمثلوا حكاية ، وما يلبثون أن يبدؤوا بتشخيص الحكاية من آخرها : أي من جنون

الرجل المسحوق وتخيله أنه أصبح كلباً من طول ما انحنى للسادة وقضى في حراسة أملاكهم بسبب فقره وحاجته .

يسجل المخرج فواز الساجر في هذا العرض بصمة جديدة يطور فيها تجربته الإخراجية ، فهو يلجأ إلى وسائل أكثر بساطة لخلق الفرجة الممتعة التي ينقل من خلالها موضوعاً ويشخصه ويناقشه . إن المسرح لغة جماعية ، والممثل الحيوي « البلاستيكي » ـــ على حد تعبير مايرهولد ـــ هو الذي يؤدي بجسده وبالأقنعة مختلف الشخصيات في قالب كاريكاتيري أو « غروتسكي » . هل أقول أن الساجر قد وجد نفسه ؟ إلى حد كبير ، نعم . هذا العرض يمثل جوهر ما أراده الساجر ، وما فشل أحياناً في تحقيقه من خلال التأثر المبالغ فيه ببعض الأشكال المسرحية الأوربية (برشت ومايرهولد) . ولكنه هنا تخلى عن جانب مهم من جوانب تجربته الإبداعية المتميزة في البدايات ، وهي عمله بالطريقة الواقعية النفسية مع الممثل ، فالمزيج بين ستانسلافسكي وبرشت ـــ بل ربما خلق أسلوب تجريبي جديد ـــ هو أهم سمة للمسرح الحديث ومنطلق نظرياته المحدثة المجددة ، وهو ما تجلى في أعمال الساجر بتقديمه لعروض مثل « حليب الضيوف » ، « أن

نكـون أو لا نكـون » ، « رسول من قريـة تاميرا » و« يوميـات مجنون » . لا شك أن هذا العمل أكثر مباشرة وتعليمية ، ولكن التجريب بهذا الشكل في صالة مجهزة كالقباني ، ومفرغة لفرقة المسرح التجريبي ، أمر له سيئات بقدر حسناته ، ولن يغفر شيء له إلا خروج الفرقة بالعرض إلى المعامل . لولا هذا لاقترب من الترف .

يحتاج هذا العمل إلى مستوى رفيع من الأداء الخلاق ، ومن القدرة التمثيلية العالية ، ومن البداهة والارتجال : باختصار إنه يحتاج إلى هزة حسية من خلال التمثيل تدعم المفاجأة وتطعم نزعـة التغريب ، ليترك الممثل تأثيره في الفكر والعاطفة معاً . لولا هذا ، لما كانت هناك حاجة لكسر الحواجز وخلق الألفة مع المشاهد من خلال اللعبة المسرحية ، وتحريضه على الاندماج في اللعبة ـــ وليس في الوهم طبعاً ـــ ولعل في هذا الطموح عند المخرج للتوليف بين الاندماج والتغريب روعة وإثارة وإمتـاع هذا العـرض المسرحـي المتميز ، إنه عمل يتطلب تعاوناً كبيراً بين الممثلين ، فرسم حركته ليس ثابتاً بدقة ، وجماليته تكمن في إتقان أداء الشخصيات بصورة مبالغة كاريكاتيرية . إن الإضاءة فيه ليست هامـة أو متـغيرة ، ولا يوجد ديكور يذكر ، والتأثير الموسيقي يخلق معظمه الممثلـون

بواسطة الغمغمات والخشاخيش والصنوج . إنه عرض إخراجي يعتمد على الإيقاع . وإذا كان إيقاع العرض العام متقناً بحيث يشد اهتمام المتفرج واستمتاعه طيلة الوقت ، فإن تنوع إيقاع الممثلين في الأداء لم يكن بنفس المستوى في الإتقان ، لا من حيث سرعة وبطء الحركة والإلقاء ولا من حيث علو وانخفاض طبقة الصوت . لقد خانت فواز الساجر قدرات بعض الممثلين فكانوا في مستوى عادي وليس متفوقاً ، بل إن بعضهم كرر كليشيهات ، ونحا بعضهم إلى المبالغة في التعبير والصراخ فأضاعوا التأثير والصدق وهم يحاولون أنَ يخلقوهما . لقد بدا نقص تدريب الممثلين على منهج واضح قبل ممارستهم للتمثيل في مسرحيات أمام الجمهور واضحاً ، وذلك على الرغم من طول خبرات بعضهم في هذه المهنة . لذلك فإن الصعوبة الأساسية أمام «المسرح التجريبي» ــ كما يحددها فواز الساجر وسعد الله ونوس بأنفسهما ــ هي تثبيت العناصر المشاركة ، وصهر تجربتهم في تدريبات ذات تناغم أسلوبي ، تكون نتيجتها ولادة فرقة وليس تأسيسها اعتباطياً بأمر إداري . إن التجربة مازالت في بدايتها ، وقابلة للإجهاض من خارجها وربما من داخلها . أما عندما تكون هناك فرقة وأسلوب عمل منهجي فكرياً وفنياً ، فإن عمل الفرقة لن يكون عرضة للأمزجة والأهواء ، ولن

يكون مرتبطاً بوجود أشخاص معنيين ، بل بتوجه واضح إلى نوع ما من الجمهور ، مما يحدد طبيعة النصوص وطبيعة العرض المسرحي . وبالتأكيد فإن على هذه التجربة التعليمية أن تفسح المجال لتجارب مختلفة اختبارياً في المسرح ، ذات عمق فلسفي وذات شاعرية وذات طقسية ، تغني بالتعاون مع هذه التجربة الناجحة مستقبل مسرحنا .

يبقى جيداً أن « المسرح التجريبي » قدم ثلاثية لدراكون . ولد اوزوالدود دراكون عام ١٩٢٩ . كتب للمسارح الحرة عديداً من المسرحيات ، كان أولها مسرحية « الأرض ــ الأم » التي أخرجت عام ١٩٥٣ ، وهي مكرسة للتعبير عن قضايا الفلاحين وصراعهم في سبيل العيش . وفي عام ١٩٥٦ قدم مسرح « فراي موتشو » مسرحيته « الطاعون يأتي من ميلوس » . وكانت المسرحية التي تجري أحداثها في اليونان القديمة إسقاطات معاصرة ، إذ كانت موجهة ضد الحرب والسياسة العدوانية الإمبريالية . وفي عام ١٩٥٧ قدم نفس المسرح في بوينس آيرس مسرحيته « توباك ــ أمارو » التاريخية التي تتحدث عن نضال الشعوب ضد الاستعمار . ومنذ ذلك الحين كتب دراكون لمسرح « فراي

موتشو» الكثير من المسرحيات ، منها «حكايات تروى» ١٩٥٧ ، و«قصة شارعنا» ١٩٥٨ ، و«الطاولة رقم ١٠» ، ١٩٥٨ ، والتي فضح من خلالها جميع أشكال التفاوت الاجتماعي وصراع الطبقات .

وعلى الرغم من اختلاف طبيعة التجربة الاجتماعية في أمريكا اللاتينية ، فإن طرح هذه المسرحيات أمر مهم وإيجابي . لقد شاهدنا عرضاً مجدداً ناجحاً لفواز الساجر ، وأقنعة بارعة لعاصم الباشا وستيلا ، وديكوراً وملابس موفقة لنعمان جود . وكان الممثلون الخمسة أبرع في تشخيص الشخصيات الثانوية منهم في أداء الأدوار الرئيسية الصعبة . لكن زيناتي قدسية كان صارخاً وانفعالياً أكثر مما يجب ، وحسان يونس كان مفتقداً للصدق النفسي في الأداء ، ونجاح سفكوني على شيء من التشنج رغم موهبته الواضحة كممثل من طراز جديد يتمتع بكثير من الميزات واللياقة والوعي ، أما فايزة الشاويش وتيسير ادريس فكانا عاديين . لهذا كان عرض جامعة دمشق لمسرحية «الرجل الذي صار كلباً» في موسم (١٩٧٣ ــ ١٩٧٤) أكثر صدقاً وحيوية في الأداء ، على الرغم من الشكل الإخراجي المبهر الذي جدد عبره فواز الساجر إخراجه القديم .

أخيراً ، لقد قدم «المسرح التجريبي» عرضاً متميزاً ناجحاً يعتبر إنطلاقة جديدة له على المستويين الفني والفكري ، بحيث بدأ الطموح التنظيري يتجسد عبر تجربة حية ، فلا يبقى مجرد تبجحات مثالية مزاودة . إنه عرض ملفت للنظر ضمن خارطة المسرح السوري ، عرض عمالي شعبي فيه كثير من الفن ، وعبر الفن وحده ، لا الكلام ، تنمو الفرقة والمخرج والممثلون ، ليتحفونا بعطاء رائع جديد .

مهاجر بريسبان

إذا كانت مسرحية «المسرح القومي» «تانغو» تتوجه نحو الخاصة والنخبة من جمهورنا ، فإن مسرحية «المسرح الجوال» «مهاجر بريسبان» التي عُرضت على مسرح القباني تتوجه نحو عموم الجمهور وتصل إليه . ربما ظهر بعض التناقض في أن المسرحية الأولى تعرض في مسرح كبير كالحمراء ، والثانية في مسرح صغير كالقباني . ولكن الدنيا حظوظ !

مسرحية «مهاجر بريسبان» ، التي ألفها الكاتب اللبناني الأصل جورج شحادة ، عمل لقي إقبالاً من فرق الهواة والمحترفين ، وهذه ثالث مرة نشهد فيها إخراجاً لهذا العمل في دمشق وحدها . جورج شحادة أحد القلائل الذين أعادوا للشعر المسرحي الفرنسي حضوره ، واستطاع بمسرحياته القليلة ــ مثل «حكاية فاسكو» و«السيد بوبل» وغيرهما ــ أن يثبت اسمه كواحد من ألمع كتاب الطليعة في فرنسا . الإخراج الحالي قدمته

فرقة فقدت فعاليتها وتوجهها منذ زمن ، هي فرقة « المسرح الجوال » التي بدأت حياتها بمسرحيات قصيرة تقدم في القرى والأرياف ، وانتهت إلى سبات طويل تتخلله كل بضعة أعوام مسرحية عادية طويلة . إذن ، فرقة « المسرح الجوال » هو اسم دون مسمى ، وإن جال الآن ـــ دون أن يصول ـــ فهو سيجول في المدن الصغيرة ، لأن عروضه تحتاج إلى مسارح مجهزة لا تتوفر في القرى بالطبع .

والملفت للنظر أن العرض ضم عدداً من العناصر الشابة الجديدة ، فالمخرج طلال الحجلي يقدم من خلاله أول أعماله بعد تخرجه من الاتحاد السوفييتي ، كذلك دعمت صفوف فرقة « المسرح الجوال » بمجموعة من خريجي المعهد العالي للتمثيل بالقاهرة هم : جهاد سعد ، فائق رفيق ، وعماد فارس . إضافة لهؤلاء انضم للفرقة عدد من الممثلين الشباب الموهوبين المعروفين مثل : فيلدا سمور ، فاتن شاهين ، ونجاح سفكوني .

المسرحية اجتماعية نقدية فلسفية ، تنطلق من موقف درامي متوتر ناجم عن وصول غريب إلى قرية إيطالية جبلية ليموت فيها تاركاً ثروة كبيرة . وتساور الظنون الجميع في أن الغريب كان عائداً بحثاً عن حب قديم ، أو عن ابن غير شرعي يترك له أمواله . وتثور

«تانغو» مروجيك

الشكوك وتسري الإشاعات ، ونشهد ثلاثة مواقف بين الأزواج الثلاثة وزوجاتهم ، كل منهم يعالج المسألة بأسلوبه ، إلا أن الثالث منهم (باربي) يحاول إقناع زوجته بأن تدعي وجود علاقة آثمة مع الغريب الراحل كي يصيبا الثراء ويتخلصا من الفقر . وعندما تهم الزوجة الطاهرة بفضحه، يطعنها بسكين. وتحتفي القرية بباربي كرجل قتل زوجته ثأراً لشرفه . إلا أن صديقه (بيكالوجا) ـــ الذي يعرف الحقيقة ـــ يلحق به ليقتله وينهي الزيف . وتكتمل المأساة العبثية عندما يصل غريب آخر إلى القرية مع نفس الحوذي ، فإذا به يكتشف أن القرية ليست قريته ، وأن المهاجر الأول أيضاً لم يكن من هذه القرية ، وإنما أوهمه الحوذي أنها قريته كي يوفر على حصانه قطع مسافة أطول . لقد ماتت (ماريا) ضحية لوهم ، في صراع الجشع مع الخير والبراءة . إن الطبيعة البشرية الخيرة والنبيلة محاصرة بالشك والغيرة والطمع .

العرض الذي قدمته فرقة «المسرح الجوال» كان عرضاً مقبولاً بوجه عام ، يعتبر بمثابة يقظة لهذه الفرقة المهملة على يد مخرج شاب طموح وعناصر يملأها الحماس . لكن الإخراج لم يكن موفقاً في نقل شاعرية المسرحية عبر الضوء وعبر مشاهد المجموعات . وظهرت عيوب في رسم الحركة ، كما ظهر تفاوت

كبير في أداء الممثلين ، بحيث لم تظهر لمسات المخرج التي يفترض أن توحدهم . لكنه يظل إخراجاً مقبولاً لمخرج جديد . أما التمثيل فتألق فيه كل من فيلدا سمور وجهاد سعد في المرتبة الأولى ، ونجاح سفكوني وفاتن شاهين في المرتبة الثانية . إلا أن الحرفية غلبت على صدق الإحساس عند الجميع ــ باستثناء فيلدا سمور التي برزت في هذا العرض كممثلة قادرة متمكنة . أما جهاد سعد فأضفى ببراعته الحرفية وحضوره القوي لمسة كوميدية غير مقبولة وغير متناسبة مع جو المشهد الذي ينتهي بقتله لزوجته . أما عماد فارس (أمين السر) فقد قدم محاولة كوميدية لا بأس بها ، وإن كان لم يحسن رسم الشخصية ، مكتفياً بالأداء الخارجي .

يبقى نجاح سفكوني بصوته الرخيم وحضوره القوي جيداً مع شيء من التشنج والمبالغة في دور (سكاراملا) ، وفائق رفيق صادقاً ولكن باهتاً في دور (بيكالوجا) . أما ديكور الفنان خزيمة علواني فضيق مساحة التمثيل ، وكان من الأفضل لو كان الديكور أبسط من ذلك ، بل ربما كان أجمل ، وأكثر سهولة في النقل عند التجوال . إنه ديكور ثقيل تقليدي وغير متميز جمالياً في إطار الواقعية المشوبة بعناصر تعبيرية اختارها الفنان .

أما الإضاءة فلم تلعب إلا دوراً ثانوياً جداً فأفقرت شاعرية المسرحية ، وكانت عنصراً شبه منسي في العرض . بل إن إخراج أبرز المشاهد ــ وهو مشهد قتل باربي لماريا ــ بدا استعراضياً وخفيفاً بسبب سوء استخدام الإضاءة والموسيقا ، وبالأحرى الإسراف في استخدامهما فجأة في مشهد مأساوي حساس ، فإذا به يقترب من جو ستيريو .

أخيراً نقول : إنه عرض مقبول يميل إلى الجودة من خلال بعض مشاهده الثنائية . المهم أن المسرح الجوال قد تحرك وعمل ، وأن هؤلاء الممثلين الشباب قد وجدوا فرصتهم . ولا شك أن عناصر الهواية ، والثغرات الموجودة في العرض ككل ، لم تقلل من نجاحه الجماهيري ، ومن قدرة بعض أولئك الممثلين الفرادى المجيدين . لكن هذا النص الرائع ــ كما يبدو ــ يحمل بذرة نجاحه في داخله ، فقد سبق أن حقق المخرج خليل طافش به عرضاً جيداً له مع فرقة « المسرح الجامعي » في أوائل السبعينات ، ثم قدم الممثل حسن عكلة عرضاً مقبولاً له مع « فرقة شبيبة القنيطرة » . إنها مسرحية ملهمة حقاً ، تصلح لكل زمان ومكان ، وتصلح كمدرسة للتمثيل وكاختبار لنجاح الممثلين وموهبتهم .

عندما ننظر لمسرحية « تانغو » مروجيك التي أخرجها أسعد فضة ـــ مدير المسارح وأحد المخرجين المخضرمين القدامى ـــ نجد أن المخرج قد استند منذ البداية على أكتاف سبعة من النجوم ، ولم يوفر أحداً حتى في الأدوار الثانوية . هل هي خشية من ألا يصل نص غريب الجو ، ذهني الحوار ، إلى الجمهور ؟ أم هو خوف من ألا يستطيع الإخراج وحده أن يحقق نجاح العمل ؟ أم أنها لعبة جذب الجمهور لشباك التذاكر بعد أن ابتعد الجمهور العريض عن عروض « المسرح القومي » الذي فقد هويته وتأثر بالفرق الخاصة التجارية ؟

سبعة نجوم حملوا عبء « تانغو » وجذبوا الجمهور إليها قبل أن يحكم عليها ، أو يقرأ أحكام النقاد وتقييماتهم ، وهم : منى واصف ، يوسف حنا ، أحمد عداس ، عدنان بركات ، مها

الصالح ، عصام عبه جي ، وأميمة الطاهر . ولكن حتى هؤلاء الممثلين لم يكونوا في أحسن حالاتهم ، ولم يرفعوا نتيجة العمل لأكثر من المتوسط بكثير .

سلافومير مروجيك كاتب بولوني معاصر ولد عام ١٩٣٠ ، ويعتبر — بالإضافة إلى تاديوس روزويتش — أبرز ممثلي حركة الطليعة (Avant-garde) في أوربا الشرقية الاشتراكية . كتب مروجيك عدداً من المسرحيات الرمزية السياسية في إطار مسرح اللامعقول نذكر منها : « البوليس » ١٩٥٨ ، « في عرض البحر » ١٩٦١ ، « ستريبتيز » ١٩٦١ ، « الحفلة » ١٩٦٣ ، و« تانغو » ١٩٦٥ ، إضافة لعدد من المسرحيات ذات الفصل الواحد مثل « تشارلي » ، « ضريح بيتر أوهي » ، و« الليلة المسحورة » . كما كتب بعد « تانغو » عدة مسرحيات طويلة جديدة نذكر منها : « المهاجرون » . وقد أثارت مسرحيات مروجيك دائماً التساؤلات ، وصدمت ما هو سائد ومقبول من الجمهور والمؤسسات الثقافية الرسمية ، فقد كانت سياسياً وفنياً مسرحيات جريئة ثورية . ولكن الضجة التي أثارتها « تانغو » لم تعادلها ضجة . لقد قدمت المسرحية في بلغراد ثم في مدينة بولونية فرعية قبل أن تفتتح في

وارسو . ولقد كان افتتاحها عام ١٩٦٥ ثورة حقيقية في قلب نظام اشتراكي صارم ، رغم أن المسرحية ليست ــ كما حاول بعضهم تفسيرها ــ إدانة لنظام بعينه ، بل هي عالمية التوجه ، تدين ما في الغرب كما تدين ما في الشرق . لقد كانت انفجاراً صاعقاً لم تشهده بولونيا حتى ذلك التاريخ خلال نصف قرن ، كما يقول الناقد البريطاني مارتن إيسلن في كتابه « مسرح اللامعقول » . والواقع أن « تانغو » هي تحديداً مسرحية من طراز الكوميديا السوداء ، وهي أكثر مسرحيات مروجيك كوميدية من خلال تصويرها لشخصيات واقعية في إطار وعلاقات غير واقعية وغير معقولة .

بطل المسرحية الشاب (آرثر) ثائر مثالي مثقف يرفض ويدين سلوك والديه . فالأب (ستوميل) هو من جيل ما بعد الحرب ، رجل يقضي وقته في تجارب فنية سخيفة ، ويتغنى بثورة جيله ، حين كانت القبلة في الأوبرا ، أو رقصة التانغو ، ثورة اجتماعية جريئة . والأم تحتفظ بعشيق عامي مغرم بالمجلات الجنسية . أما العم والجدة فمغرمان بلعب الورق ، بينما الصبية الصغيرة (آلا) تتفجر بميوعة وإثارة الجيل الجديد . وآرثر مفجوع

منذ البداية بتحلل القيم في البيت القديم ، الذي أصبح مستودعاً يضم مخلفات الماضي وقد علاها الغبار . إن الثورة الاجتماعية التي خاضها والداه أصبحت عفنة في نظره ، وهو يطمح إلى إعادة القيم إلى حياة جيله . ولا يجد آرثر ، الذي يخضع جدته وعمه لأنواع من العقاب القاسي الغريب ــ كأن يجبر الجدة على أن تتمدد في تابوت ، أو كأن يلبس عمه قفصاً في رأسه ــ إلا أن يحاول القيام بثورة في البيت منطلقاً من مفاهيمه المثالية النظرية . إنه ــ على حد تعبير ايسلن ــ هاملت جديد يثور ضد عفن المجتمع والأسرة المتحللة .

ولا يجد آرثر في البداية من يساعده سوى العم أوجين ــ الذي يرمز للطبقة الارستقراطية القديمة ذات التقاليد والقيم ، ولكن الرجعية السلفية في نفس الوقت ــ ولا يجد هدفاً ينفذه سوى رغبته في الزواج من (آلا) قريبته الصبية المرحة التي لا تفهم منطقه في طلب زواج رسمي ضمن احتفال تقليدي يباركهما فيه الجميع ، وتعرض عليه ممارسة الجنس حتى يكاد أن ينزلق ويحاول اغتصابها . أخيراً ، وبمساعدة العم العجوز يدبر آرثر ثورة في البيت ويجعل الجميع يبارك قراره بالزواج ، إلا أنه ما يلبث أن يجد أنه والعم أوجين

على طرفي نقيض ، وأن كلاً منهما يسعى لأهداف مختلفة ، ويكتشف أيضاً أن حبيبته (آلا) قد مارست الجنس مع عشيق أمه (ادي) . وتكون خططه لإثارة قيم الشرف عند أبيه قد فشلت ، وظل (ادي) صامداً في البيت ، يتغلغل فيهم ، ويسلبهم بلعب الورق وحكمه الغبية . ولا يجد آرثر في النهاية إلا أن يتحالف مع (ادي) نفسه بوصف القوة البهيمية التي تستطيع أن تعينه على تنفيذ الثورة . ولكن ما إن يصل المسدس إلى يد (ادي) حتى يصبح آرثر أول ضحاياه ، وإذا بالقوة العمياء دون فكر الثورة وطموحاتها المثالية تسود المنزل بالقوة ، وإذا بالغريب العشيق يصبح السيد المسود ، والآمر الناهي . ويخضع الجميع بعد مصرع آرثر ، ليرقص (ادي) مع العم العجوز أوجين ــ رمز الطبقة الارستقراطية الرجعية ــ رقصة التانغو على أنقاض حلم الثورة . لقد عجز آرثر عن التفاوض مع الرجعية ولم يفهم عقلية الجيل الجديد فضاع بين الجيلين ، وتلك هي مأساته .

وكما يقول ايسلن فإن «إيحاءات هذا التمرين في ديالكتيك الثورة واضحة بشكل كاف : التمرد المثقف الذي يقود إلى دمار كل القيم ، وبالتالي إلى محاولة المثقفين المثاليين أن يستعيدوا تلك

القيم ، ولكن المثقفين يلاحظون أن القيم متى دمرت فإنها لن يعاد تشكيلها إلا عن طريق القوة الخالصة ، وأخيراً لأن المثقفين ليسوا عديمي الرحمة كفاية كي يمارسوا القوة الخالصة ، فإن تحقيقها يتم على أيدي أمثال (ادي) في هذا العالم» .

ويضيف ايسلن قائلاً : «من الخطأ أن نعتقد أن (تانغو) مسرحية ذات علاقة بالمجال الشيوعي فقط ، إن دمار القيم ، وغزو مقاعد القوة من قبل رجل الشارع العامي ، يمكن لمسه في الغرب . إن (تانغو) مسرحية ذات أهمية أعم بكثير . إنها ذات بناء فني لامع ، ومليئة بالإبداع ، ومضحكة جداً» .

ولكنني أرى اليوم في «تانغو» أيضاً مسرحية مليئة بالثرثرة . هي حقاً حافلة بإمكانية كوميدية كبيرة تظهر في مشاهدها الرئيسية ، ولكن نقصاً في التفاصيل الكوميدية عبر الحوار يظل ملاحظاً أيضاً ، بحيث أن طاقة النص تظل متوقفة على المخرج والممثلين ، ومن الممكن جداً ــ أكثر من عامة النصوص المسرحية ــ أن يظهر العرض باهتاً جداً وسخيفاً إذا انخفضت هذه العناصر عن المستوى الاحترافي والإبداعي المتميز . وهنا تكمن المشكلة . صحيح أن عرض «المسرح القومي» بدمشق لم

يكن عرضاً رديئاً أو هابطاً وقد ضم سبعة من خيرة النجوم ومن أكثرهم خبرة وحضوراً مسرحياً ، لكنه أيضاً كان عرضاً سبب خيبة الأمل لغالبية الجمهور الذي احتشد بسبب الأسماء الكبيرة ، وبهره الديكور الجميل الموحي الذي صممه الفنان نعمان جود ، وهو عبارة عن عدة أبواب فخمة مع خلفية تمثل شباكاً ضخمة للعناكب . لكن واقعية الأبواب كانت تتنافى مع رسم الحركة التي تفترض تنقلاً في غرف البيت ، بحيث وقعت بعض الأخطاء الواضحة في واقعية المكان وحجرات البيت الداخلية .

ما الذي جرى في عرض «تانغو» فأضعف من إمكانات نجاح المسرحية ، التي تحملها عبر الفكرة السياسية الهامة والخطيرة ، وعبر شهرة الممثلين ، وبراعة فنان الديكور ، وعمر المخرج الفني الطويل ؟

ما جرى في اعتقادي هو ثلاثة أمور : أخطاء في تفسير الشخصيات ورسم أبعاد تطورها من خلال فعل المسرحية الرئيسي ، يرافقه أحياناً سوء في توزيع الأدوار ، ثم مسألة ضعف الواقعية والمنهج النفسي في أداء الممثلين ، وأخيراً ــ وهذه ربما

نتيجة ــ فقر الطابع الكوميدي في كوميديا سوداء كهـذه ، باستثناء بعض مشاهدها الرئيسية .

إن خطأين من هذه الأخطاء على الأقل يحتمل مسؤوليتهما المخرج أسعد فضة ــ رغم أنه أحد المخرجين القدامى الذين تركوا أعمالاً مسرحية جيدة خلال السنوات الطويلة التي قضاها في مهنة الإخراج ــ وهي تنعكس جميعاً بالطبع على تعدد أساليب التمثيل ، واعتمادها على مبادرة كل ممثل لوحده . بل ربما كان الخطأ كامناً في سوء فهم المخرج لنمط هذه المسرحية ، التي تندرج ــ كما نوهنا ــ ضمن مسرح اللامعقول ، ومعالجتها ككوميديا اجتماعية سياسية ، فليس هناك أبناء يدفنون جداتهم أحياء في تابوت ويشعلون حولهم الشموع للعقاب أو للمرح ، وليس هناك من يهيىء انقلاباً في أسرته كي يتزوج ضمن تقاليد معينة . لذلك فإن نمط هذه المسرحية يستدعي أن تكتسب الشخصيات قبل كل شيء واقعيتها وحياتها تمثيلاً ، رغم أنها تتحرك وتعيش في إطار غير واقعي وغير معقول . إنها ليست مسرحية ذهنية رغم كثرة الحوارات الذهنية فيها .

وتزداد مشكلة التمثيل تعقيداً من خلال عدم قدرة الممثلين

على تجسيد شخصيات بولونية ، ناهيك عن تقديم شخصيات من أجيال وطبقات مختلفة . ومن الأساس تبرز مشكلة توزيع الأدوار : (آلا) التي لا تتجاوز في النص (١٦) سنة من العمر لعبت دورها ممثلة تزيد عن الثلاثين ، والأب (ستوميل) المثقف والفنان التجريبي أعطي لممثل سمين ضخم الجثمان ، ولم يكن (ادي) مقنعاً بقوته ولا بجاذبيته وفحولته الجنسية البهيمية ، أما (العم أوجين) فأعطي طابعاً كاريكاتيرياً هزلياً أضاع كل الجو الارستقراطي الذي كان من الممكن أن يخلق كثيراً من التأثير الكوميدي الناجح ومن السخرية من تلك الطبقة وذلك الجيل .

إن عزل مروجيك لشخصياته ، وتحديدها بإطار محدد من العادات والعقلية والجيل ، يجعل للأداء الواقعي النفسي ضرورة كبرى : إنهم صورة للمجتمع الكبير المتصارع خارج البيت القديم ، ذلك المجتمع الذي تجري فيه صراعات مماثلة أكثر جدية وحسماً على الصعيد السياسي . أن «تانغو» تؤرخ رمزياً لاضطرام الأحداث والأفكار في بولونيا تحديداً ، وهي تسخر ضمنياً من مثالية الفكر النظري الذي يسجن نفسه ، بل يدمر نفسه ، وهو يسعى إلى الأفضل . ولعل ما جرى في بولونيا عام ١٩٨٠ هو

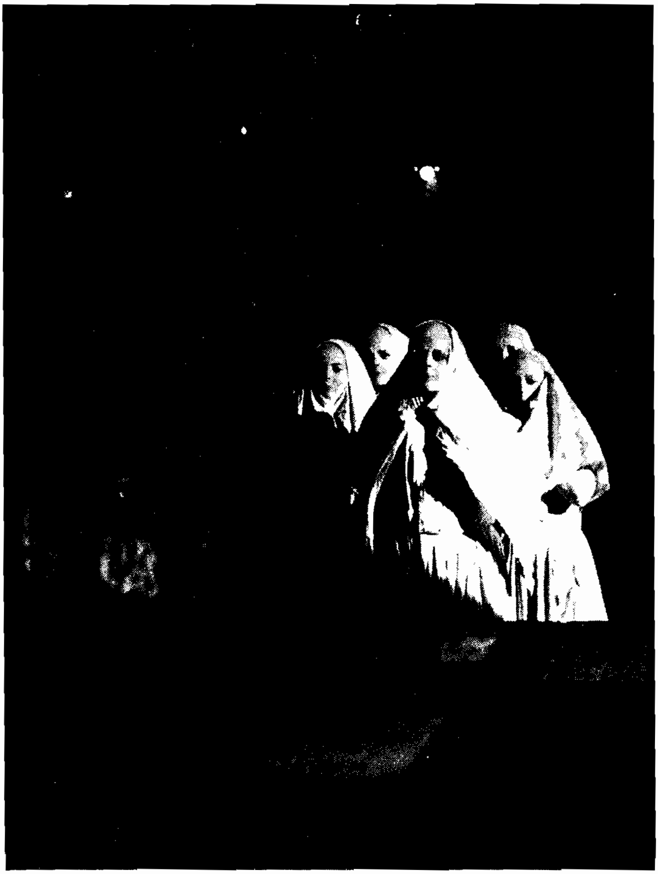
نتيجة لتلك الأوضاع التي صورها مروجيك بجرأة نقدية وصراحة تامة منذ عام ١٩٦٥ .

لم يجسد إخراج أسعد فضة إذن هذه الأبعاد بشكل مرض ، ولم تكن الأسماء الكبيرة من الممثلين في أفضل الحالات . إن الحركة والطابع الكوميدي الذي يزخر النص بفرصة لم يحققه المخرج في رسم الحركة إلا لمها الصالح في دور (آلا) ، وأهمله لدى باقي الشخصيات . لكن مها الصالح لم تستطع أن تخلق هذه الشخصية بنجاح على المسرح ، فلم ننس لحظة أنها تمثل . الممثلة الكبيرة منى واصف في دور الأم كانت أكبر من الدور بكثير ، فالشخصية هي أضعف الشخصيات وأقلها أهمية . ورغم ذلك ، كان حضور منى واصف قوياً ، وكانت أكثر الممثلين طبيعية . أما يوسف حنا فقد حمل أعباء الدور الأساسي والصعب (آرثر) بفهم عميق وتوازن دقيق ، بحيث قدم لنا شخصية محببة ومدانة ، ظريفة ومرفوضة في نفس الوقت ، فحقق المطلب البرشتي من الممثل . لكن يوسف حنا — كان كعادته — متشنجاً في الإلقاء والحركة أكثر من اللزوم ، ربما لأن الشخصية نفسها حرضته على ذلك وفرضته عليه . أما أحمد عداس في دور

(العم أوجين) فصال وجال ببراعة حرفية عالية ، لكنه أضعف كثيراً تفسير الدور بشكل صحيح ، إذ فصل ما بين جوهر الشخصية وحرفية أدائها . كذلك لعبت أميمة الطاهر دور الجدة بشكل تقليدي كاريكاتيري ، ولكن غير مضحك ، فاستعارت اللهجة والحركة دون تفهم لنموذج الشخصية الصحيح ، ولم تكن مقنعة . عدنان بركات في دور الأب (ستوميل) بذل جهداً كبيراً كي يغطي الفوارق بين الشخصية وبينه فيزيولوجياً ، واستطاع فعلاً أن يضفي على دوره طابعاً كوميدياً ناجحاً من خلال التناقض بين أفعاله الرخوة الكسول الجبانة، وبين مظهره الرجولي الضخم. لكنه لم يكن الأنسب للدور . يبقى أخيراً عصام عبه جي الذي لم يظهر لنا إطلاقاً كيفية تحولات (ادي) البطيئة والمدروسة من رجل القوة البهيمية الذي على الهامش إلى السلطة العليا الحاكمة في البيت ، فكانت الشخصية التي عرضها مسطحة وساذجة ، بحيث فوجئنا بدورها في النهاية . بشكل عام كان إيقاع العرض بطيئاً ، بل ربما من الأصح أن نقول : أنه بلا إيقاع . وهذا ما ينطبق أيضاً على إيقاع الممثلين فرادى الذي ظهر تقريباً على وتيرة واحدة .

لقد كانت «تانغو» ــ كالمتوقع ــ غريبة عن البيئة

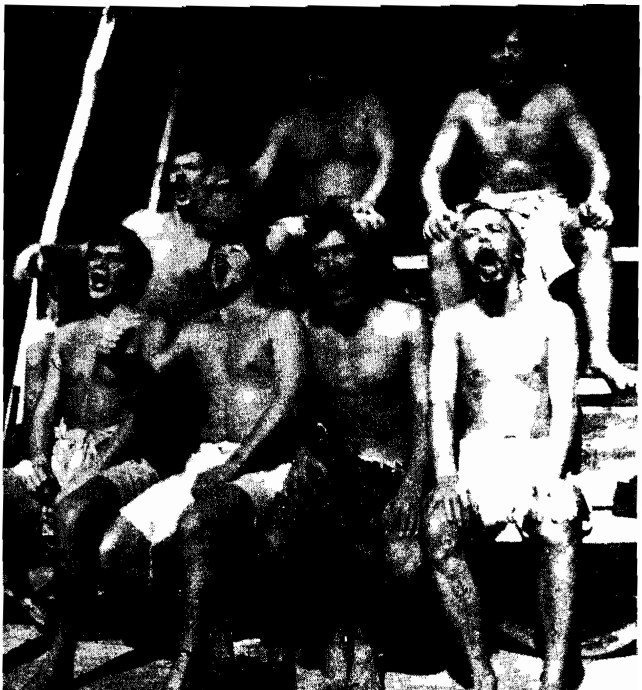
والجمهور ، ولكن هذه ليست مشكلة على الإطلاق لو قدمت على مسرح صغير بشكل تجريبي ينسجم مع نمطها ، فالمشكلة هي إصرار المخرج على إيصالها لجمهور عريض ، دون أن يكون مسلحاً بأسلحة كافية من القدرة على تفسير النص ، وتقديمه بواقعية وفن حركي على الخشبة يضفيان عليه الإمتاع . «تانغو» في النهاية عرض جاد قارب الجودة لكنه لم يبلغها ، وطمح إلى النجاح الساحق ولكنه لم يحققه . إنه تماماً مثل طموح (آرثر) المأساوي والمضحك في نفس الوقت : النوايا الحسنة التي لا تقود بالضرورة إلى النتائج المتوقعة . لكنه عرض مسرحي يحتفظ للمسرح القومي باحترامه وسمعته نسبياً ضمن مجمل أعماله ، خاصة في السنوات الأخيرة .



«جواكان موريتيا» لنيرودا، معهد المسرح الالماني، اخراج: رودلف بنكا



اوبرا « كارمن » على مسرح (الكوميشي اوبرا) ببرلين الشرقية من اخراج فلزنشتاين



«الاخوة السبعة» مسرحية من فنلندا



هيلمرتاته في دور «ريتشارد الثالث»،
اخراج: مانفريد ويكورث



«المسيح نجم عالمي» لندن



جون وود في «ريتشارد الثالث»، المسرح القومي البريطاني



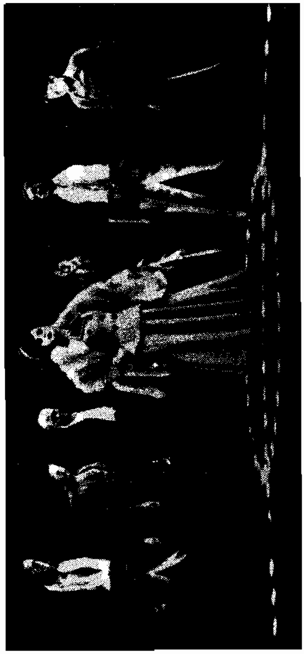
«خاب سعي العشاق»
فرقة شكسبير الملكية
اخراج: جون بارتون



مسرحية «اوليفر»
الغنائية الشهيرة

مسرح الشعب ببرلين الشرقية (١٩٧٤)





باتي لوبون في مسرحية «ايفيتا» برودواي،
اخراج: هارولد برنس



شهريار وشاه الزمان أمام العفريت
في «ألف ليلة وليلة»



«لانسلوت» على مسرح العشاء بتشانهانسن



الراقص الاميركي «رود روجرز»



«الليلة الثانية عشرة» لشكسبير على المسرح الصغير بميونيخ



«امرأة البحر» لابسن على مسرح شيلر ببرلين الغربية



فرقة «بينا باوش» الراقصة من فوبرتال



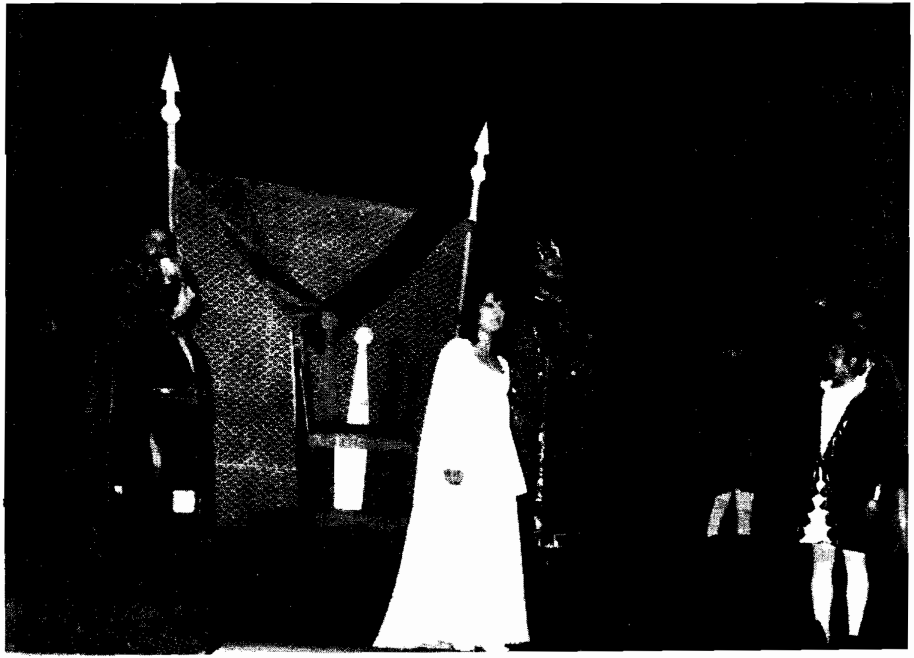
مسرح الكابوكي الياباني



فنان الايماء العالمي آدم داريوس في القاهرة



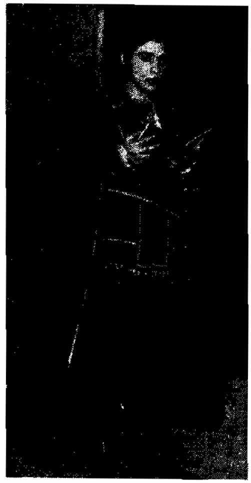
فنانة الايماء البريطانية نولا راي



عبد اللطيف فتحي في «الملك لير»، إخراج: علي عقلة عرسان



«انتيغون» سوفوكليس، مسرح اللاييك، اخراج: رياض عصمت



«هاملت»، مسرح اللاييك، إخراج: رياض عصمت



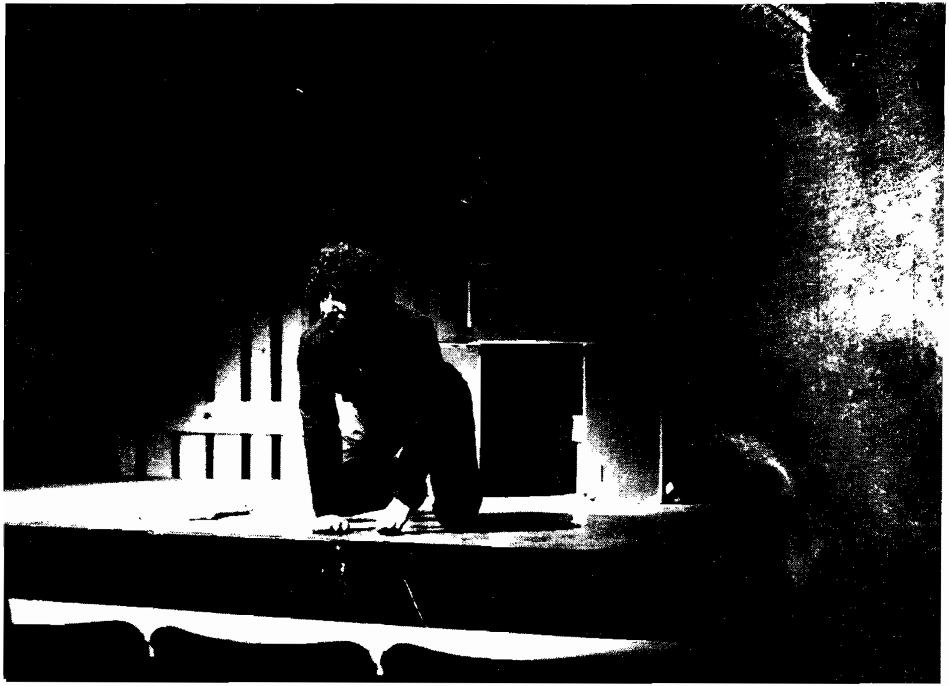
منى واصف وعدنان بركات في «راشومون»، اخراج: محمد الطيب



مها الصالح وعصام عبه جي في «جان دارك» برناردشو، إخراج: محمد الطيب



ثناء وثراء دبسي في «انتيغون» جان آنوي، اخراج: علي عقلة عرسان



«الرجل الذي صار كلباً» للارجنتيني اوزوالدو دراكون، إخراج: فواز الساجر



«تانغو» للبولوني مروجيك — المسرح القومي بدمشق. إخراج: أسعد فضة



رياض عصمت ممثلاً (١٩٦٧) في

«جعجة بلا طحن» بالانكليزية، إخراج: رفيق الصبان

الفهرس

القسم الثاني

مسرحيات أجنبية

على المسارح العربية

صدر للمؤلف

المسرحيات

قصص

الذروة البعيدة.............................دمشق

غابة الخنازير البرية.............................دمشق

الثلج الأسود.............................دمشق

حكايات ذلك الصيف (للأطفال).............................دمشق

النقد المسرحي والأدبي

بقعة ضوء.............................دمشق

ضوء المتابعة.............................دمشق

قصة السبعينات.............................دمشق

الصوت والصدى (دراسة عن القصة السورية).............................بيروت

البطل التراجيدي في المسرح العالمي.............................بيروت

المسرح البريطاني المعاصر (تحت الطبع)

الثورة والمسرح العربي (تحت الطبع)

شيطان المسرح: كتاب نقدي عن المسرح في العالم/ رياض عصمت .ـــ ط. ١ .ـــ دمشق: دار طلاس، ١٩٨٧ .ـــ ٦٦٤ ص.؛ ١٨ سم.

١ ـــ ٧٩٢ ع ص م ش ٢ ـــ العنوان ٣ ـــ عصمت

مكتبة الأسد

رقم الايداع ـــ ٩٧٨/ ١٢/ ١٩٨٦

مطبعة العجلوني

هذا الكتاب

«شيطان المسرح» عبارة عن جولة مسرحية، يسلط خلالها رياض عصمت الضوء على عديد من الكلاسيكيات ومن التجارب الجديدة، في بولونيا والألمانيتين والولايات المتحدة وبريطانيا، اضافة الى اخراجات عدد من كبار المبدعين العرب لمسرحيات أجنبية.

كتاب حافل بوثائق ومعلومات وانطباعات نقدية حية، تجعله مرجعاً للباحثين، ومصدر متعة للقارىء.